STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

1

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; *arh.* ŞTEFAN BALŞ; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; PAUL PETRESCU — *secretar ştiinţific de redacţie*; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; MARIUS TEODORESCU; VASILE TOMESCU; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂŞIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

La revue STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru — muzică — cinematografie — paraît 2 fois par an.
Le prix d'un abonnement annuel est de $ 8.— ; FF 39,— DM 32,—.
Toute commande à l'étranger sera adressée à CARTIMEX, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumania, ou à ses représentants à l'étranger.
En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Preţul unui abonament este de 50 lei pe an.
În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite COMITETULUI DE REDACŢIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, Bucureşti.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P11507(d)

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE

Tom 16 1969 Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

SIMION ALTERESCU, *Arta actorului în teatrul românesc de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea* 3
MIHAIL ANDRICU, *Debussy* 19
CLEMANSA FIRCA, *Principii şi perspective ale arhitectonicii muzicale la Leoš Janáček* 23
PETRE TĂUTU, *« Anotimpurile ». Note despre timpul şi cosmosul barocului* 29
ION CANTACUZINO, *Problematica istoriografiei cinematografice româneşti* 33

MATERIALE

ANCA COSTA-FORU, *Ioan Livescu* 41
OLGA FLEGONT, *Petre Liciu, (1871—1912)* 49
MIRCEA MANCAŞ, *Tudor Arghezi, cronicar teatral* 59
MIRCEA POPA, *Ilarie Chendi şi problemele teatrului* 67
SEBASTIAN BARBU BUCUR, *Cîntece pe versuri de Costache Conachi* 79

NOTE ŞI DOCUMENTE

ION V. BOERIU, *Primul turneu al lui M. Pascaly la Sibiu (1868) — Ecoul în presa germană* 97
MIHAI FLOREA, *Trei scrisori ale lui Alexandru Macedonski către Direcţia Generală a teatrelor din România (1899)* 101
GEORGE FRANGA, *Alte scrisori inedite ale Agathei Bârsescu* 103
B. T. RÎPEANU, *Noi contribuţii documentare la cercetarea începuturilor filmului românesc* 105

CRONICĂ

Simpozionul de la Viena: Teatrul teatral — originile sale şi evoluţia sa pînă în zilele noastre (Simion Alterescu) 111
« Leoš Janáček et Musica Europaea ». Al III-lea Festival internaţional, Brno, 1968 (Mircea Voicana) 114

RECENZII

EM. CIOMAC, *George Enescu* (Elena Zottoviceanu) 121
MIHAIL JORA *Momente muzicale* (Vl. Popescu-Deveselu) 122
TUDOR CIORTEA, *Cvartetele de Beethoven* (Anca Jalobeanu) 123
Studii de Muzicologie, vol. II (Lucia Alexandrescu şi Mircea Voicana) 125
CĂRŢI — REVISTE 131

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 16, NR. 1, P. 1—132, BUCUREŞTI, 1969.

nr. 11.83

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

P.I.A. 11.531

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTA ACTORULUI ÎN TEATRUL ROMÂNESC DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

de SIMION ALTERESCU

Ultimul pătrar al secolului al XIX-lea constituie cadrul istoric al unor mari transformări în istoria teatrului modern. Este perioada dezvoltării și răspîndirii naturalismului în majoritatea teatrelor europene, a apariției noilor structuri și modalități teatrale.

Compania de la Meiningen — care precede naturalismul — își afirmă principiile de creație în cadrul spectacolelor Shakespeare prezentate la Berlin și în alte centre europene în 1874: cultivarea detaliului scenic, reprezentarea naturală a eroilor și mulțimii pe scenă, organizarea *ansamblului* teatral ca realizator al spectacolului. În 1875, Edward William Godwin (1833—1886), tatăl viitorului regizor Gordon Craig, introduce pentru prima oară decorul arhitectural în spectacolul *Negustorul din Veneția*. Sir Henry Irwing — în 1878 — preia conducerea teatrului Lyceum din Londra, unde cele mai multe opere shakespeariene « were subordinated to scenic realism ». Un an mai tîrziu repertoriul shakespearian, care a avut un rol deosebit în noua orientare a teatrului, este subiectul primului festival de la Stratford-on-Avon. În aceiași ani începe să apară și să fie reprezentată drama naturalistă: *Les corbeaux* (1875, jucată în 1882) și *La Parisienne* (1885) de Henry Becque. În 1879, Eleonora Duse debutează pe scena teatrului Fiorentini, din Neapole, în drama lui Zola *Thérèse Raquin*. Drama nordică a lui Ibsen pătrunde în Germania la 1886, pe scena Teatrului Liber al lui Antoine la 1890, în interpretarea lui Zacconi în Italia, la 1892. *Strigoii*, *Rosmersholm*, *Constructorul Solness*, *Doamna mării*, *John Gabriel Borkmann*, *Rața sălbatică* sînt reprezentate o dată cu dramele naturalist-simboliste ale lui Strindberg (*Tatăl* — 1887, *Domnișoara Julia* — 1889) și urmate de piesele-manifest ale naturalismului german: *Die Weber (Țesătorii)* sau *Hanneles Himmelfahrt* de Hauptmann. Acestea alcătuiesc în principal repertoriul-program al « teatrelor libere » înființate, ca avanposturi ale naturalismului, de către Antoine la Paris (Théâtre Libre — 1887), de Otto Brahm la Berlin (Die Freie Bühne — 1889), de Stanislavski la Moscova (Teatrul de Artă — 1898). Înființarea acestor teatre coincide cu apariția programului teoretic al teatrului naturalist (*Le naturalisme au théâtre*, 1881, de E. Zola) care anunță tezele noului curent, cu moartea părintelui teatrului romantic (Victor Hugo — 1895) și cu apariția volumului său *Théâtre en liberté* (1896), cu primele proiecții cinematografice (1888), cu introducerea luminii electrice pe scenă (1880—1887), cu primele filme ale lui Lumière (*L'Arroseur arrosé* — 1895).

Spiritul științific al epocii dinamizează mișcarea teatrală. Naturalismul este predominant, dar fenomenele adiacente sînt numeroase și dată fiind varietatea lor de substanță trebuie consemnată, totuși, direcția unică, sensul general al evoluției formelor dramatice și de spectacol ce apar și care, în marea lor majoritate, sînt subordonate tendinței generale spre o artă veridică, realistă. Exemplul inovatorilor naturaliști este preluat, contrazis sau dezvoltat în teatrul german popular (Volksbühne — 1890 — este partizanul « realismului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modern »); în Le Théâtre d'Art — 1891 — intemeiat de Paul Fort la Paris ca o reacţie împotriva naturalismului; în The Independent Theatre (1891 — 1897), care reprezintă la Londra repertoriul naturalist al lui Zola alături de primele piese ale lui G. B. Shaw; de către Lugné Poe care întemeiază Le Théâtre de l'Oeuvre (1893); de Teatrul Intim, de avangardă, înfiinţat de Adrian Gual la Barcelona (1898); sau de The Stage Society of London care-şi inaugurează activitatea cu piesa lui Shaw: *Nu se ştie niciodată* (1898).

Sfîrşitul secolului cunoaşte marile montări naturaliste, exegeza realismului ibsenian (vezi lucrarea *Quintessence of Ibsenism* de G. B. Shaw — 1891), dar cunoaşte şi repertoriul pre-surrealist al lui Alfred Jarry (*Ubu roi* este reprezentat prima oară în 1896 la *Théâtre de l'Œuvre*). La sfîrşitul secolului trecut tehnica revoluţionează dinamica scenică. După iluminatul electric, scena turnantă (1896) creează posibilităţi noi de reprezentare scenică. Regizorul este gata să fructifice din plin şi cu autoritate sporită noile mijloace. *L'Art de la mise en scène* (1884) de Becq de Fouquières, *La mise en scène du drame wagnérien* (1895) şi *Die Musik und die Inszenierung* (1899) de Adolphe Appia, *The Art of Theatre* de Gordon Craig (1905), mai tîrziu *Die Revolution des Theaters* de Georg Fuchs — 1909; *Le Théâtre Kamerny* de Tairov — 1914, *Manifeste du théâtre futuriste* — 1915, de Corra, Marinetti şi Correlli pun în discuţie mijloacele de creaţie ale teatrului contemporan, scopurile şi stilurile acestuia. Fiecare dintre aceşti autori este, într-un sens sau altul, un reformator al teatrului. Indiferent dacă sînt partizani ai naturalismului, ai realismului poetic, ai simbolismului sau ai futurismului, preocuparea lor principală este cea a regini, a rolului pe care regizorul îl are în structura modernă a spectacolului teatral.

Naturalismul şi-a aflat curînd după apariţia lui în doctrina estetică teatrală şi apologeţii şi uzurpatorii. Criticii şi actorii au fost îndeosebi cei care au presimţit caracterul necesar istoric al naturalismului, ca funcţie de tranziţie între desuetudinea stilului romantic şi o artă scenică structurată pe ideea slujirii veridice a sensurilor simbolice ale operei dramatice. La sfîrşitul secolului, naturalismul constituie o mişcare răspîndită în teatrul din mai toate ţările europene, dar teatrul tindea în acea perioadă să se convertească într-o artă care să adauge preocupării supreme pentru *adevăr* şi farmecul poeziei dramatice. Reacţia potrivnică naturalismului este o reacţie în lanţ. Actorii apără puterea de sugestie poetică a artei interpretative [1], regizorii resping preocuparea unilaterală pentru valorificarea faptului particular şi se ridică împotriva modului în care naturalismul anulează unul din principiile de bază ale artei teatrale: spectacolul — o artă de sinteză care trebuie să sugereze şi ceea ce nu se poate reprezenta.

Spectacolele de « mare montare » devin anacronice, căci prin folosirea abuzivă a unor mijloace tehnice mai mult sau mai puţin perfecţionate nu poate fi creată scenic imaginea omului. Georg Fuchs, Adolphe Appia, Max Reinhardt văd în teatru, în primul rînd, un mijloc artistic de a reproduce acţiunea dramatică prin intermediul jocului actorului, a interpretului eroului dramatic.

Reacţiunea împotriva naturalismului porneşte deci din intenţia teatralizării şi mai pronunţate a teatrului, a valorificării acţiunii dramatice şi a prezenţei actorului, din dorinţa de a renunţa la teatralismul obţinut prin efecte extraactoriceşti (scenografice, acrobatice, pirotehnice), pentru a crea spaţiul scenic necesar desfăşurării acţiunii personajului dramatic şi lumii sale psihologice. Georg Fuchs [2] opune naturalismului principiul scenei în relief, înţelegînd prin aceasta un teatru desprins de imitaţia banală a vieţii cotidiene, un teatru care să concentreze interesul spectacolului asupra actorului. Fr. Erler, ca şi Fuchs, care susţinea că spectacolul trebuie să se nască aşa precum o statuie apare dintr-un bloc de marmură, este partizanul *sintetizării*, pentru folosirea cît mai deplină a puterii de sugestie a actorului în scopul stimulării imaginaţiei spectatorului. Max Reinhardt, în fond oponentul lui Otto Brahm părintele naturalismului în teatrul german, în numele emancipării teatrului şi a finali-

[1] Coquelin Cadet, în *L'Art du comédien* (Paris, 1894): « l'art dramatique doit rester un art, c'est-à-dire mêler à l'expression de la vérité le parfum de la poésie, le pressentiment de l'idéal, et c'est pourquoi le naturalisme au théâtre me semble une erreur ». Cf. Odette Aslan, *L'Art du théâtre*, p. 401.

[2] Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, 1909 — principii aplicate la Künstler Theater din München.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tăţii artistice a acestuia dublează modernizarea artei teatrale prin modernizarea structurii materiale a sălii de spectacol (turnante, sisteme noi de iluminat, tehnici picturale etc.) [3]. Noua lui metodă urmăreşte un spectacol de anvergură, care să se adreseze totodată şi inimii şi raţiunii spectatorului, dar Reinhardt nu renunţă la decoraţii fastuoase, la figuraţii impozante, la amenajări scenice care schimbă locul acţiunii şi al publicului, la montări grandioase ale dramei de exterior. De aici şi preferinţa sa pentru repertoriul care-i prilejuia montări de amploare. Cei mai redutabili adversari ai naturalismului sînt Adolphe Appia, Gordon Craig şi Meyerhold. Appia, autorul profesiunii de credinţă *L'œuvre d'art vivant*, este partizanul unei *arte totale*, al suprimării rampei, cortinei, decorurilor, al osmozei dintre spectacol şi public, totul în slujba creării unei imagini scenice. Gordon Craig emite noţiunea de *teatralitate pură*, care presupune eliberarea de literatură, de muzică şi pictură, teatrul compunîndu-se din gest (sufletul jocului), cuvinte (corpul piesei), linii şi culori (care determină decorul). Meyerhold, pe linia reteatralizării absolute a teatrului, intenţionează « à brûler et à piétiner les traditions surannées du théâtre naturaliste » [4]. Biomecanicismul animatorului Teatrului Studio porneşte de la ideea că teatrul trebuie să-i lase spectatorului libertatea deplină de a-şi exercita imaginaţia. În acest scop Meyerhold exprimentează tehnici teatrale noi care vor influenţa profund existenţa teatrului rus şi european de la începutul veacului nostru.

Este greu de caracterizat ansamblul artei teatrale de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi cu atît mai greu de precizat şi delimitat diversele curente şi stiluri coexistente. Dominantă rămîne însă — în toate împrejurările dezvoltării teatrului din această perioadă — căutarea multiformă a reprezentării adevărului, a realităţii pe scenă, dorinţa constantă de a afirma imaginea scenică a omului purtător al unor sentimente şi pasiuni accesibile contemporanilor. Dacă prin această tendinţă, generalizată în teatrul vremii, subînţelegem mişcarea de afirmare a realismului scenic, încă rămîne o problemă greu de rezolvat: precizarea naturii şi substanţei acestuia. « Le réalisme est difficile à définir particulièrement au théâtre — spunea A. Villiers — parce que les divers éléments du réel empruntés à l'œuvre, à la décoration, au jeu, en se fondant pour la rendu final dans la synthèse scénique, se contaminent, se transforment et *fournissent une expression nouvelle du réel aux caractères qui constituent la réalité scénique. La seule que nous ayons à considérer* » [5] *(s.n.)*.

Realismul îşi caută căile în literatura şi arta întregii epoci. Este mai mult decît un curent sau o metodă de creaţie, o mişcare amplă şi atocuprinzătoare care-şi generează treptat şi îndelung teoreticienii şi creatorii. Însuşi părintele spirtual al naturialismului, Zola, este în fond, în critică şi nu în dramaturgie, unul dintre primii care cere întoarcerea artei spre izvoarele realităţii şi studierea atentă a omului. Naturalismul şi-a găsit adversarii în acei care cultivau un teatru structurat pe ideea teatralităţii poetice dar şi în cei care nu considerau teatrul ca un mijloc artistic pentru cunoaşterea omului şi determinarea caracterului pasiunilor umane în funcţie de mediul în care acţionează. Din acest punct de vedere naturalismul este un instrument de revoltă literar-artistică şi reprezintă în fond o primă etapă în mişcarea pentru dezvoltarea teatrului realist. Dar, numai o etapă.

O dată cu spiritele conservatoare care dezavuează teatrul naturalist pentru modul în care acesta anulează o categorie estetică teatrală revolută (romantismul), apar şi adversarii care îl contestă pentru că în viziunea teatrului naturalist realitatea este fetişizată pînă la platitudine, pentru că neglijează esenţa convenţional-poetică a teatrului, ca şi preocuparea pentru o formă artistică sintetică, sugestivă. Folosind, o dată cu B. Dort, un eufemism de circumstanţă putem spune că *realismul naturalist* se mulţumea să reproducă « la réalité telle qu'on pouvait la voir ou la concevoir scientifiquement. . . » [6]. Ce se înţelege însă exact prin realismul naturalist este greu de precizat. Realism naturalist era în fond în teatrul

[3] Reinhardt este autorul faimoaselor contraste de lumini obţinute pe fondul brun al montărilor sale. De aici şi expresia « faire du Rembrandt ».

[4] Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, 1910, p. 31.

[5] A. Villiers, *La réalité scénique*, în *Réalisme et poésie au théâtre, Entretiens d'Arras*, 1960, p. 241.

[6] Bernard Dort, *Le réalisme naturaliste*, în *Le théâtre dans le monde*, vol. XIV, nr. 2/1965, p. 110—111.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

epocii și realismul arheologic al lui Odobescu; istorismul epocii care influențează dramaturgia noastră romantică determină în arta spectacolului un realism *istoric*. Acesta nu este în fond decît o variantă a realismului naturalist. Nu exulta Zola pentru manifestările artistice care vădeau revenirea la studiul documentelor, pentru abordarea *științifică* a mediului social și a eroului dramatic? Realismul *istoric* ne-a condus spre forme de spectacol vide de o viață concretă, spre exagerări care au determinat prin exces, prin platitudinea reconstituirii, ca și prin interpretarea exterioară, însăși falsificarea adevărului istoric. Este vorba de acel gen de *drame de mare spectacol* în care o dată cu valoarea artistică era anulată însăși premisa, uitată, a reconstituirii istorice.

Realismul este o noțiune complexă, o categorie istorică, și cu accepții care depășesc sau contrazic însăși noțiunea. Realistă se pretindea și melodrama burgheză, care genera spectacole lacrimogene, realistă se revendica și drama lui Dumas-fils pentru că aducea pe scenă viața mondenă, dar realismul autentic avea să-l genereze în teatru preocuparea pentru viața spirituală și profundă a personajului dramatic. Realismul istoric dădea o atenție deosebită amănuntelor naturaliste, vieții exterioare, dar el reprezenta « doar o fază primară, de trecere » spre adevărul lăuntric, « spre realismul psihologic, verosimilitatea sentimentelor și a sensibilității artistice » [7].

Actorului îi revine sarcina trecerii de la spiritul științific, documentar, la adevărul interior, psihologic și poetic, la autenticitatea vieții personajului dramatic. Realism, în teatru nu înseamnă doar o reconstituire minuțioasă a realității concrete, nu este pur și simplu un procedeu care conduce la o anumită formă artistică. Realismul scenic trebuie conceput ca un mijloc de a realiza, prin varietatea morfologică a spectacolului, imaginea poetică a realității. De aici și diferențele calitative ale teatrului realist, în evoluția sa istorică, în funcție de structurile morfologice ale spectacolului, de schimbarea calitativă a realismului literaturii dramatice în timp și, mai ales, de capacitatea și mijloacele de transfigurare artistică ale actorului. Realist este modul de reprezentare al primelor comedii din dramaturgia noastră, realistă este mai ales întruchiparea scenică a comediilor lui Alecsandri de către Millo; dar alta este substanța realismului reprezentării scenice a comediei caragialiene de către primii ei interpreți (Ștefan Iulian, Ion Petrescu, Ion Niculescu, Aristizza Romanescu etc.). Există deci în evoluția realismului etape caracterizate de către modalitatea dramatică și de cea a interpretării actoricești, care determină pînă la urmă stilul, maniera de exprimare artistică a realității. Coexistența între clasicism și realism, între romantism și realism, între naturalism și realism, ulterior între abstracționism și realism demonstrează că realismul se constituie ca o funcție esențială a teatrului, ca o funcție de echilibru, din punct de vedere istoric, între teatrul realist și toate celelalte modalități teatrale.

De la formarea teatrului cult teatrul românesc a trăit pe coordonatele determinate de interferarea clasicismului primilor actori profesioniști cu tendințele realiste ale școlii moldovene și parțial ale filarmoniștilor; de ccoxistența romantismului actorilor din « familia » Pascaly cu realismul școlii millești inspirată de imitarea naturii și de prelucrarea gesticii și expresivității oferite de viața curentă; de antagonismul dintre naturalismul montărilor de așa-zisă minuție istorică sau al reprezentărilor mimetice ale naturalului și tendința spre un realism poetic, spiritualizat, al actorilor din familia Aristizza Romanescu, P. Sturza, Ion Brezeanu, Ion Petrescu, Aglae Pruteanu, de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. Aceștia din urmă își axează arta interpretativă pe valoarea fondului psihologic al eroului, pe valorificarea prezenței interioare a personajului. Sînt actorii care practică în mod conștient un proces de abstragere, de tipizare și stilizare a realului.

Realismul teatral nu este însă numai în funcție de potențialul veridic al operei dramatice și de modul de reprezentare scenică al acestuia. El se constituie, totodată, în prezența spectatorului, în modul în care acesta percepe realitatea și și-o însușește afectiv. « L'appréciation du réel est fonction du comportement, et en premier lieu du com-

[7] C. Stanislavski, *Viața mea în artă*, București, 1950, p. 214 *(Realismul istoric în montările teatrale)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

portement perceptif »[8]. Aprecierea realismului se poate face în ultimă esență în funcție de coeficientul veridic al dramei, în funcție de comportamentul psihologic al actorului și spectatorului, adică în funcție de modul de interpretare artistică a realului și de percepere emoțională a acestuia. Comportamentul psihologic al actorului permite « de concentrer un univers entier dans un minimum de réactions substituées, et de transmettre cet univers au voisin »[9] (spectatorului — *n.n.*).

Comportarea actorului este condiționată însă de psihologia personajului interpretat, de raportul dintre personalitatea actorului și capacitatea și modul de adaptare la situația dată și structura psihologică oferită de dramă și personaj. De aceea ne vom ocupa cu prioritate de cadrul social și psihologic pe care-l oferă activității actoricești repertoriul, dramaturgia reprezentată.

*

Anul 1877 marchează în teatrul european apariția criticismului social în dramă. Este anul reprezentării dramei lui Ibsen *Stîlpii societății*. Între 1877 și 1918 repertoriul teatral parcurge o traiectorie în care se înscriu forme dramatice și preocupări tematice amalgamate. În evoluția literaturii dramatice din ultimele două decenii ale secolului trecut și primele două decenii ale secolului nostru este caracterizantă orientarea spre veridicitate, spre naturalismul, și ulterior expresionismul și simbolismul dramei sociale și psihologice. Dar, noua dramaturgie este dublată de repertoriul de divertisment în care vodevilul, melodrama istorică și comedia de bulevard vor avea o prezență remarcabilă și neîntreruptă.

Acum apar și sînt reprezentate dramele teatrului scandinav (Ibsen, Björnson, Strindberg) cu o pondere deosebită în istoria teatrului modern de după 1880 (*Doamna mării* — 1880, *Hedda Gabler* — 1890, *Cînd ne vom trezi printre morți* — 1899, de Ibsen, *Domnișoara Iulia* și *Creditorii* — 1888, *Dansul morții* — 1901, *Visul* — 1902, de Strindberg). Dramaturgia lor pune marile probleme ale omului modern izvorîte din dorința de a îmbunătății ordinea socială. Indignările aspre și aspirațiile generoase lipsite de finalitate ale lui Ibsen sînt dublate de minuția analitică a dramelor psihologice naturaliste și simboliste ale lui Strindberg. « Ibsen și Strindberg — scrie Guy Leclerc — determină evoluția realismului scenic prin analizele aprofundate ale relațiilor dintre oameni, prin căutarea pasionată a adevărului psihologic »[10].

Tot acum apar *În amurg* — 1899, *Țesătorii* — 1892, de Gerhard Hauptmann, *Frühlingserwachen* — 1891, *de Wedekind*, *Patrie* — 1893, de Sudermann, care se înscriu în sfera aceloraşi preocupări ca și drama scandinavă[11]. Literatura dramatică determină o nouă artă a spectacolului. Alături de drama scandinavă și germană se reprezintă *Puterea întunericului* — 1887, de Tolstoi, *Evantaiul lady-ei Windermere* — 1892, de Oscar Wilde, *Eroul și soldatul* — 1894, de G.B. Shaw, *Pescărușul* — 1896, de Cehov, *Orașul mort* — 1898 de Gabriele d'Annunzio, *Unchiul Vania* — 1899, de Cehov, *Danton* — 1900, de Romain Rolland, *Azilul de noapte* — 1902, de Gorki, *Umbra torentului* — 1903, de J. M. Synge, *Om și supraom* — 1905, de G. B. Shaw, *Livada cu vișini* — 1904, de Cehov, *Copiii soarelui* — 1905, de Gorki, *Năzdrăvanul de la soare-apune* — 1907, de Synge, *Cadavrul viu* — 1910, de Tolstoi, *Pygmalion* — 1914, de G. B. Shaw.

Dincolo de dramaturgia marilor nelinişti ale omului de la sfîrșitul veacului trecut, al întrebărilor fundamentale asupra vieții, rămase în majoritatea cazurilor fără răspuns, dincolo de drama naturalistă care înfățișează viața cenușie și neguroasă a omului pus în situația de a filozofa asupra rațiunii de existență, dincolo de dramaturgia îndoielii și incertitudinii, a răspunsurilor simbolice și a nonconformismului lui Jarry (*Ubu roi* — 1896), Verhaeren (*Aubes* — 1898), Maeterlinck (*Pasărea albastră* — 1908), Andreev (*Anatema* —

[8] A. Villiers, *op. cit.*, p. 242.

[9] Pierre Naville, *La Psychologie du comportement*, Paris, 1963, p. 262.

[10] Guy Leclerc, *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, 1965, p. 278.

[11] Teatrul scandinav și german este comentat și popularizat cu competență în presa noastră. Vezi *Literatură și artă română*, an. I, 1897 (*Din Christiania — Ibsen*, nr. 2, p. 124, sau *Din Berlin — Sudermann-Wildenbruch*, nr. 4).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1909), Pirandello (*Fiecare cu adevărul său* — 1917), Claudel (*L'Annonce faite à Marie* — 1912, *L'ôtage* — 1914), Apollinaire (*Les Mamelles de Tirésias* — 1917), Maiakovski (*Misteria Buff* — 1918), dramaturgia de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea produce încă, epigonic, melodramă istorică (*Tosca* — 1887, *Fedora* — 1882, *Theodora* — 1884, *Madame Sans-Gêne* — 1886, de V. Sardou, *Cyrano de Bergerac* — 1897, *L'Aiglon* — 1900, de Edmond Rostand), care nu face decît să continue spiritul « marilor drame » în care istoria se reduce la latura scenografică sau oferă un pretext de tramă dramatică (vezi *La Tour de Nesle*, *La Reine Margot*, *Catherine Howard*); vodevilul mai trăiește la sfîrșitul secolului o perioadă de aur prin Labiche (*Le chapeau de paille d'Italie*) și Feydeau (*La dame de chez Maxim* — 1899, *Occupe-toi d'Amélie* — 1908); mica dramă sentimentală (*Poil de carotte* — 1900, de Jules Renard) se însoțește cu comedia burgheză (*Les affaires sont les affaires* — 1903, de Octave Mirbeau), cu drama de bulevard (*Samson* — 1907, de Bernstein, *La femme nue* — 1907, de Bataille, *Liliom* — 1909, de F. Molnar, *Secretul* — 1913, de Bernstein), cu comedia naturalistă a lui Henri Becque sau comedia de bulevard în genul *L'habit vert*, de Flers și Caillavet.

În componența repertoriului multora din teatrele europene de la sfîrșitul secolului trecut ponderea principală o are această din urmă producție dramatică. În teatrul nostru, ca și în restul teatrului european, dar mai ales în teatrul francez, repertoriul are un caracter eterogen. Alături de clasici (Shakespeare, Hugo, Schiller, Molière, Goldoni, Voltaire) și de dramaturgia originală istorică și satirică (Alecsandri, Hasdeu, Caragiale, Macedonski etc.), teatrul românesc, care constituie acum unul din principalele instrumente de divertisment ale burgheziei, continuă să reprezinte melodrame pînă tîrziu în primele decenii ale secolului nostru, însoțite de vodeviluri, de dramaturgia lui Scribe și Labiche. Marii producători de texte ai teatrului parizian — V. Sardou, E. Augier, O. Feuillet, Dumas-père și fils, E. Pailleron, d'Ennery, T. Banville, Erckmann-Chatrian, Meilhac și Halévy — sînt prezenți cu o mare frecvență în repertoriul teatrului românesc. Noua melodramă istorică a lui Sardou, care oferă mari posibilități interpretelor vremii (Danielle Rochat, Fédora, Théodora, Tosca, Madame Sans-Gêne), stimulează falsa dramaturgie istorică autohtonă, multe piese fiind simple adaptări sau localizări, altele simple melodrame structurate pe un pretext istoric. Melodrama ca atare rămîne prezentă timp îndelungat în repertoriu. (În ultimele două decenii ale secolului trecut, și ulterior, întîlnim frecvent în repertoriu *Cele două orfeline*, *O crimă celebră*, *Curierul de Lyon*, *Cerșetor în haine negre*, de d'Ennery, *Ludovic al XI-lea* de C. Delavigne, *Florăreasa* de A. Bourgeois, *Ocolul pămîntului* de Jules Verne și d'Ennery, *Șirengarul din Paris* de Baillard.) Alături de Scribe, rămas multă vreme în cinste cu comedia sa vodevilescă, antiromantică, și care prevestește comedia bulevardieră [12], este frecventă prezența vodevilului [13].

Drama romantică este prezentă continuu prin opera hugoliană (*Ruy Blas*, *Marion Delorme*, *Angelo Malepieri*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Tudor*, *Ernani*), dar începe să fie reprezentată din ce în ce mai mult *Luiza Müller* (*Intrigă și iubire*), dramă romantică cu subiect modern, alături de avîntatele epopei romantice schilleriene: *Hoții*, *Fecioara din Orleans*, *Maria Stuart*. Repertoriul teatrului este definit însă prin reprezentarea dramei romantice originale: *Despot Vodă*, *Cetatea Neamțului*, *Fîntîna Blanduziei*, *Ovidiu*, *Răzvan și Vidra* sînt pietre de încercare pentru marii actori ai vremii. Drama romantică este însoțită de dramele patriotice: *La Plevna* de G. Sion. *Peste Dunăre*, *Curcanii* de Grigore Ventura, *Peneș Curcanul* de V. Alecsandri, *Hatmanul Baltag* de I. L. Caragiale și I. Negruzzi etc. Comedia

[12] Comedia lui Scribe « de facture classique, très fortement intriguée mais vide de substance et sans style, elle glisse en vaudeville. Elle fait les délices de la bourgeoisie « juste milieu » pendant un demi-siècle ». (Vezi *Histoire des spectacles, l'Europe romantique*, p. 663.) Se reprezintă în această perioadă: *Un pahar cu apă*, *Mincinosul*, *Lupta între femei*, *Adrienne Lecouvreur*, *Țarina*, *Ziua albă* etc. (unele scrise în colaborare cu Legouvé, unul din frecvenții săi colaboratori, printre care se mai numărau Melesville, Masson, Delavigne, Bayard ș. a.).

[13] Labiche: *Doi sfioși*, *Radicalele*, *Pușculița*, *Să ne pupăm*, *Choufleuri* (în colaborare cu Saint-Rémy), *Pălăria de paie*, *Bomba cu apă fiartă*, *Păsărelele*; Bisson: *Năzdrăvăniile divorțului*; Feydeau: *Hotel Central*, *Croitorul de dame*. Tîrziu, în primele decenii ale secolului nostru, întîlnim în repertoriul Teatrului Național: *Le voyage de M. Périchon*, *Le train de plaisir*, *Le bigame*, *Trois femmes pour un mari*, *Heidelbergul de altădată* de V. M. Förster.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Alecsandri și îndeosebi cea a lui Caragiale deține în ultimele decenii din secolul trecut și în primele două decenii ale secolului nostru un rol important în orientarea artei scenice. Spectacolele cu opere clasice universale mai aduc rareori ecourile lui Voltaire și Alfieri, ale tragediei antice (Sofocle), sau ale tragediei clasice (Corneille, Racine), în schimb cunosc o frecvență remarcabilă spectacolele Shakespeare [14] și reprezentările comediei moliereşti [15].

Elementul cel mai semnificativ în componența repertoriului este însă prezența din ce în ce mai evidentă, a dramaturgiei moderne. Stagiunea 1880—1881 înregistrează prima reprezentare cu drama naturalistă a lui Zola: *Thérèse Raquin*. Frecvența reprezentării dramelor lui Dumas-fils (*Dama cu camelii*, *Frou-Frou*, *Denise*, *Francillon*, *Copiii naturali*), ale lui Georges Ohnet (*Mîndrie și amor*, *Trecătorul*), François Coppée (*Lăutarul din Cremona*, *Iacobiții*), Giacometti (*Moartea civilă*), Eugène Manuel (*Lucrătorii*) nu impietează asupra semnificației și importanței deosebite pe care o au reprezentațiile cu *Otrava* de Zola (1887—1888; cităm stagiunea premierei absolute), *Onoarea* (1892—1893), *Sfîrșitul Sodomei*, *Magda* de Sudermann (1894—1895), *Rosmersholm* (1895—1896) de Ibsen, comedia naturalistă *Pariziana* (1900—1901) de Henri Becque, *Liniștea casei* (1908—1909) și *Un Faliment* (1909—1910) de Björnson, *Instinctul* (1905—1906) de Kistemackers, *Nora* (1906—1907), *Stîlpii societății* (1911—1912), *Un dușman al poporului* (1912—1913) de Ibsen, *Mona Vana* (1902—1903) de Maeterlinck, *Două lumi* (1906—1907) și *Clopotul scufundat* (1916—1917) de Gerhard Hauptmann, *Cererea în căsătorie* (1910—1911) de Cehov sau *Azilul de noapte* (1915—1916) de Gorki.

Locul dramelor lui Frédérik Damé (*Oștenii noștri*), Antonin Rocques (*Moartea lui Costantin Brîncoveanu*), ale lui V. A. Urechiă (*Vornicul Bucioc*, *Odă la Eliza*), Bengescu-Dabija (*Pygmalion*, *Amilcar Barca*) sau Polizu-Micșunești (*Judecată și osîndă*), G. Cosmovici (*Olena, fiica lui Ștefan cel Mare*), ca și al localizărilor și adaptărilor, mai mult sau mai puțin improvizate, după Bisson, Chatrian, Richepin, Sardou, Feuillet, Moser, Freytag, Kadelburg etc. [16], îl vor lua treptat producțiile originale care se apropie din ce în ce mai mult de spiritul dramei și comediei moderne: *Unchiașul Sărăcie* și *Iadeș* de Alexandru Macedonski, *Năpasta* de I. L. Caragiale, *Petecul lui Berechet* și *Mort fără lumînare* de Bacalbașa, *Stîlpii statului*, *Casta Diva*, *Jucătorii de cărți*, *Suprema forță* de Haralamb Lecca, pînă la 1900, iar la începutul secolului dramele psihologice naturaliste *Ciinii* și *Cancer la inimă* de H. Lecca, *Amorul* de I. C. Bacalbașa, *Manasse* (1906—1907) de Ronetti Roman, *Hagi Tudose* (1912—1913), *Irinel* și *A doua conștiință* de Delavrancea, *Se face ziuă* de Zaharia Bârsan, *Patima roșie* (1915) de Mihail Sorbu.

Evoluția artei scenice este în directă legătură cu structura repertoriului. Excesul de melodramă istorică și vodevil, de localizări și adaptări inadecvate constituia, în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, materia dramatică pe care se exercită, în continuare, spiritul anacronic al declamatorismului, al virtuozității actoricești ca atare. Repertoriul de melodramă în special, pe care Jean Duvignaud îl califică drept « l'antichambre du théâtre » [17] între romantism și teatrul modern, ca și repertoriul localizărilor de vodeviluri și melodrame istorice, este ținta criticii oamenilor de teatru, de la Alecsandri și pînă la Caragiale, de la N. Petrașcu și pînă la Pompiliu Eliade. Alecsandri este împotriva adoptării repertoriului grav, optează pentru repertoriul original de comedie și vodevil [18]. N. Petrașcu dă expresie

[14] Numai în stagiunea 1877—1878 se joacă: *Othello*, *Macbeth*, *Romeo și Julieta*, *Richard al III-lea*, *Coriolan*. Aceste drame vor fi reprezentate continuu și li se vor adăuga *Shylock*, comedia *Femeia îndărătnică* ș. a.

[15] *Amorul doctor*, *Căsătoria silită*, *Avarul*, *Vicleniile lui Scapin*, *Doctor fără voie*, *Don Juan*, *Bolnavul închipuit*, *Georges Dandin*, *Amphytrion*.

[16] *Popa Tatu 215* și *Domnul Secretar general* după Bisson; *Bacalaureata* după Richepin; *Patrie și domnitor* după Sardou; *Microbii Bucureștilor* după Blumenthal și Kadelburg; *Vînătorii de zestre* după Schönter și Kadelburg; *Hagiul* după Volabréque; *Gazetarul* după G. Freitag; *Egoism și fățărnicie* după O. Feuillet; *Flămînzii de glorie* după G. Freitag; *Femeile noastre* după Moser — localizări făcute de M. Pascaly, V. A. Urechiă și pînă la Paul Gusti.

[17] J. Duvignaud, *L'Acteur — Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 217.

[18] « Dramele mari patriotice sau altele sînt bune, dar au răul că le trebuiesc prea mult timp spre a fi montate și sfîrșesc să dezguste și pe actori și pe public; pe unii din pricina multului strigăt, pe celălalt din cauza prea multei oboseli de a auzi mereu strigîndu-se . . . ». « Dacă crezi drepte apreţierile mele hai să începem reforma fără a mai întîrzia . . . » (V. Alecsandri către Ion Ghica, Mircești, 31 ianuarie 1881, publicată în *Literatură și artă română*, an. II, nr. 8, 1898, p. 550). Este semnificativ că în 1881 Alecsandri

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-unul din articolele sale — *Caragiale şi comediile lui* — tendinţei generale de afirmare a repertoriului original, a promovării dramaturgiei specific naţionale. « Prin urmare, aici nu ne mai izbeam nici de împăraţii, conţii şi marchizii traducerilor străine, despre care majoritatea publicului nostru nici nu auzise măcar, nici de tipurile exotice ale localizărilor, pe care el le înţelegea poate pe jumătate, nici de personagiile istorice abia închipuite de el, ci de fiinţe văzute, simţite, atinse zilnic cu cotul de masa publicului. . . Ele erau apoi puse în scenă în adevărata lor viaţă, în tot ce au mai intens şi mai caracteristic, fapt care hotăra de valoarea lor estetică » [19]. Relevînd rolul dramaturgiei lui Caragiale în orientarea nouă a artei spectacolului şi interpretării scenice, N. Petraşcu scria: « Puse în faţa caracterului esenţial al Poporului Român — acela prezent în producerile noastre populare, unde românul fîde cu voie bună de tot ce-i pare ridicol — , piesele lui Caragiale sînt în înfrăţire cu acest caracter esenţial, şi, prin aceasta, ele însemnează mai adînc momentul apariţiei lor în istoria literaturii române » [20].

Problema valorificării scenice a unui repertoriu atît de variat, ca forme dramatice şi preocupări tematice, este legată de capacitatea actorilor de a transfigura valorile poetice ale textului dramatic. Plecînd de la premisa că « jocul actorilor nu constituie numai o tehnică reproductivă, dar o adevărată artă creatoare » [21], putem căpăta o imagine a artei interpretative din perioada dată discutînd repertoriul numai sub *specie theatri*. Aceasta presupune analiza atitudinii actorului faţă de textul dramatic, raportul în care acesta se situează, de creator sau imitator al personajului dramatic, în procesul de transformare al indicaţiilor textului în « trăire prezentă de o mare intensitate », cum o numea Tudor Vianu [22].

Puşi în faţa unui repertoriu de melodrame şi vodeviluri, de localizări şi adaptări cu situaţii şi personaje stereotipe, actorii deceniilor de la sfîrşitul secolului trecut au avut sarcina ingrată de a da viaţă scenică unor eroi firavi şi inconsistenţi, perisabili ca valoare literară chiar dacă ei au exercitat o mare putere de atracţie asupra publicului vremii. Eroii acestui repertoriu, concepuţi de cele mai multe ori dacă nu în afara sferei vieţii sociale, dar în orice caz sub incidenţa întîmplărilor anecdotice, nu de puţine ori vulgare, au devenit nişte stereotipuri a căror imagine scenică corespundea elementului celui mai uşor perceptibil, trezind reacţiile cele mai simple ale conştiinţei umane, corespunzînd emoţiilor cele mai rudimentare ale publicului [23].

Aceste forme dramatice pun accentul pe latura spectaculară, pe ceea ce spectacolul realizează dincolo de interpretarea actoricească, folosind — mai întotdeauna excesiv — elementele tehnice cu priză directă asupra publicului mediu şi neinstruit. Actorul însă este surclasat de elementele de spectacol, de precaritatea psihologică a personajelor, căci aceste forme dramatice « cer în chip evident o renunţare la importante posibilităţi de expresie poetică în favoarea altora, care sînt poate mai intense şi pe care numai reprezentaţia le poate oferi » [24]. Actorii şi criticii vremii resping repertoriul de melodramă şi vodevil, puzderia de localizări stîngace, căutînd refugiul şi apărarea artei lor în repertoriul clasic. Explicabil, dacă ne gîndim că perenitatea eroilor tragediei eline, ai dramei romantice, ai tragediei shakespeariene, îndeosebi, se datora substanţialităţii dramatice, valabilităţii structurii lor sociale şi psihice, în orice epocă şi orice societate, în funcţie de atitudinea nouă, creatoare, a actorului-interpret. « Les personnages classiques sont déjà doués de vie — spunea Charles Dullin — d'une vie, d'un mouvement que leur ont déjà communiqués par instants les acteurs qui nous ont précédés » [25]. În remarcabila lucrare despre sociologia actorului, Jean Duvignaud numeşte aceste personaje « personnages ouverts », extinzînd noţiunea dincolo

critică modul de interpretare al lui M. Pascaly care « joacă drame mari şi tot felul de traduceri care aruncă praf în ochi, traduceri proaste cu titluri mari ».

[19] N. Petraşcu, *Caragiale şi comediile lui*, în *Literatură şi artă română*, an. II, nr. 11, vol. II, 1898, p. 675—676.

[20] N. Petraşcu, *loc. cit.*, p. 689.

[21] T. Vianu, *Arta actorului*, 1932, p. 33.

[22] Ibidem, p. 44.

[23] J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 210 şi urm. (« Les personnages des théâtres du Boulevard, du Vaudeville, qui ne sont en rien méprisables — au contraire — portent avec eux la marque de la vie où ils ont pris naissance et ne concernent que ce niveau de l'existence collective. Ainsi sont-ils aussitôt entendus et atteignent-ils leur but sans obstacle. » — p. 212).

[24] L. Kjerbül-Petersen, *Die Schauspielkunst*, 1925, p. 8.

[25] Charles Dullin, *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris, 1946, p. 186.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de perimetrul personajului clasic, în strictul sens al cuvîntului, cuprinzînd în sfera noţiunii de *personaje deschise* acei eroi dramatici care solicită determinări complexe, care supravieţuiesc autorilor şi continuă să genereze interpretări controversate şi care, nu de puţine ori, conţin semnificaţii ce nu sînt permeabile imediat perceperii colective generale.

Arta interpreţilor de talia lui Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu, Aristide Demetriade, Aglae Pruteanu s-a impus în primul rînd prin astfel de roluri, interpretînd eroii dramei clasice, eroii « deschişi » oricăror interpretări şi care solicită actorului vivificarea personajului în spiritul epocii, printr-un proces complex de convertire a personajului clasic din ambianţa socială care l-a creat în spiritul social al epocii în care este reprezentat. Valoarea şi greutatea specifică a repertoriului clasic stă tocmai în faptul că el a oferit actorilor români acele *personaje deschise*, care antrenează toate facultăţile creatoare ale interpretului, spre deosebire de rolurile oferite de repertoriul de melodramă şi vodevil care, prin uniformitatea lor, prin datele simplificatoare ale existenţei lor sociale şi psihologice periclitează şi restrîng capacitatea creatoare a actorului. Făcînd o analiză comparativă între problemele puse de interpretarea, de pildă, a unui erou din Sardou (eroul piesei *Patrie*, jucată şi la noi în 1880) şi un erou cehovian, Jean Duvignaud afirmă că: « Jouer ce personnage (cel din *Patrie* — n. n.), c'est représenter une certaine quantité d'héroïsme et d'amour, assumer une situation, au sens existentiel, puisque cette dernière épuise les capacités d'invention des acteurs. » [26]

Eminescu, şi mai tîrziu Caragiale, pe date mult mai concrete, combăteau repertoriul care oferea roluri stereotipe, personaje fixe, determinate aprioric, şi faţă de care actorul nu avea decît să-şi pună problema clasificării lui într-o categorie prestabilită. Caragiale extinde obiecţiile sale pînă la nivelul dramei romantice hugoliene şi schilleriene în care « dimensiunea verbală » domină « dimensiunea existenţială » a personajului [27]. Optînd pentru o creaţie lucidă dar sensibilă, personală dar vibrantă, Caragiale invoca necesitatea reprezentării acelui repertoriu — el se referea, exemplificînd, la cel shakespearian — care oferă actorului posibilitatea interpretării unor personaje autentice, a adoptării unui anumit mod de a simţi şi de a reprezenta adevărul uman [28].

În noţiunea de *personaj deschis* este cuprinsă însă şi lumea eroilor dramaturgiei moderne care, uneori, nu este asimilată dintr-o dată nici de publicul receptor, nici de actorul interpret; acea categorie de roluri care conţin modul de viaţă contemporan, spiritul şi realitatea lumii înconjurătoare, o anumită categorie a existenţei contemporane. Acestea sînt rolurile care afectează şi structurează, în principal, arta actorului. De aceea, indiferent de proporţia numerică a diferitelor genuri dramatice prezente în repertoriul teatrului, rolurile care sînt determinante pentru profilul de ansamblu al artei actoricesti sînt cele ale dramaturgiei originale contemporane (în principal rolurile comediei caragialiene şi ale dramei istorice romantice — Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea, Davila), dar şi repertoriul dramaturgiei universale contemporane, drama scandinavă (Ibsen, Björnson, Strindberg), drama rusă (Cehov, Andreev, Gorki), drama naturalistă franceză şi germană (Zola, Hauptmann, Sudermann). « O dată cu apariţia naturalismului în mişcarea teatrală a veacului al XIX-lea şi cu înjghebarea acelui repertoriu grav, în care un autor meditînd la problemele societăţii sau ale destinului individual îşi expune punctul său de vedere unui public burghez şi instruit, actorul deveni purtătorul de cuvînt al poetului » [29].

Dramaturgia modernă obligă la o nouă tehnică actoricească, la un nou mod de comportare a actorului şi de încadrare a sa în colectivul de creaţie. Rolurile principale, de mare *emploi*, ale dramei romantice, ale melodramei, ca şi ale vodevilului singularizau interpreţii principali, îi izolau de restul ansamblului. Monoloagele, tiradele nesfîrşite constituiau un mijloc de detaşare a actorilor interpreţi ai rolurilor principale de restul colectivului. Noua

[26] J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 215.

[27] I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în *Notiţe şi fragmente literare*, 1897.

[28] « . . . Si le personnage authentique semble ouvert et inachevé, c'est qu'il est comme une interrogation posée sur l'être du monde et le sens de la vie à travers le rôle. Ce qui n'est jamais le cas des héros et de, rôle définis *a priori* » (J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 215).

[29] T. Vianu, *op. cit.*, p. 38—39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dramaturgie, condiţionată de problematica filozofico-socială, de problema relaţiilor omului contemporan cu societatea din care face parte, concepînd caracterele dramatice într-o interacţiune reciprocă, obligă actorul la o intepretare în care replica dramatică este elementul de coeziune a personajului cu ansamblul acţiunii dramatice şi deci cu mediul social ambiant. În aceste condiţii detaşarea interpretului rolului principal de actorii care întrupează celelalte roluri, îngăduită altădată, devine intolerabilă pentru epoca pătrunderii gîndirii sociale în teatru. «Din întreaga dramă trebuie să ne întîmpine o anumită sferă spirituală în interiorul căreia un factor poate apărea mai important decît altul, rămînînd totuşi strîns legaţi între ei» [30].

În aceasta constă importanţa fundamentală — de principiu şi de conjunctură — pe care repertoriul o are în înnoirea şi structurarea artei scenice interpretative româneşti la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul veacului nostru.

*

Curentul general — caracterizat prin punerea în discuţie a tuturor valorilor admise pînă atunci şi determinat de dezvoltarea ştiinţei, tehnicii şi economiei, de controversa asupra concepţiilor filozofice şi estetice tradiţionale, de căutarea unor noi moduri de expresie artistică — îmbrăţişează şi teatrul, punînd în discuţie funcţia socială şi estetică a acestuia, revizuirea mijloacelor sale de expresie artistică.

Mişcarea literară şi artistică românească este caracterizată în ultimul sfert al veacului trecut de dorinţa afirmării în spiritul originalităţii şi exigenţei: «. . . a venit timpul de a pune capăt sistemului de simulacre şi aparenţe şi de a ne gîndi cu tot dinadinsul la elementele trainice ale vieţii poporului român, la talentele ce se arată şi care imprimă cu sigiliul originalităţii lor geniul naţional al ţării» [31]. Oamenii de cultură trăiesc acum cu sentimentul că secolul care se apropie de sfîrşit este cel mai important din istoria culturii şi că el şi-a pus amprenta pe istoria culturii româneşti. («El a exploatat toate genurile şi nu e nici o direcţiune din cele pe care omul le-a putut scruta pentru a pătrunde întunericul sau a-şi îmbunătăţi starea materială» [32].) Este prezentă în scrierile tuturor ideea că literatura şi arta română «trebuie să fie o manifestare sinceră a vieţii noastre, ca popor» [33].

Ultimul sfert de veac cunoaşte contribuţii remarcabile în toate domeniile literaturii, artei, filologiei, istoriei, ştiinţei [34]. Filozofia romantică îşi mai exercită încă influenţele asupra gîndirii şi artelor. În cursul de estetică pe care-l ţine C. Răulescu-Motru la Facultatea de literatură şi filologie (1898—1899), acesta arată că, dacă romantismul a întărit «credinţa în ideal», dacă a stimulat «protestările celor scîrbiţi de tendinţele mediului nostru social» şi a contribuit la stimularea forţei latente din sufletul poporului nostru, astăzi se

[30] Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, p. 346.

[31] Din preambulul proiectului de reorganizare a Teatrului Naţional publicat în *Literatură şi artă română*, an. IV, 1899, p. 336.

[32] Dr. C. I. Istrati, *Caracteristica veacului trecut şi prevederile probabile asupra celui viitor*, în *Literatură şi artă română*, an. V, 1901, p. 191.

[33] R. Paltin, în *Literatură şi artă română*, an V, 1901, p. 129, reprodus din *Paloda* (Bîrlad), 11 ianuarie 1900.

[34] Apar în această perioadă colecţii de documente: Colecţia Hurmuzachi *(Documente privitoare la istoria Românilor)*, 15 vol., 1890—95; *Acte şi documente privitoare la istoria Renaşterii României*, 10 vol., 1892—1897; *Istoria critică a Românilor* de B. P. Hasdeu, *Istoria românilor din Dacia Traiană* de A. D. Xenopol, 6 vol., 1892; *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul* de N. Bălcescu, 1887; *Istoria românilor* de V. A. Urechiă, 8 vol., 1895; lucrările lui Gr. Tocilescu, D. Onciul, I. Bogdan, N. Iorga, Ionescu-Gion, Ovid Den suşianu; *Istoria de arheologie* şi *Tezaurul de la Pietroasa* de Al. Odobescu, 1886; *Monumentul de la Adamklissi* de Gr. Tocilescu, 1897. În domeniul lingvisticii: *Dicţionarul şi glosarul limbei române* de A. Tr. Laurian şi Maxim, 2 vol., 1871—1876; *Dicţionarul de etimologie daco-romană* de A. Cihac, 1870; *Principii de filologie comparată* şi *Cuvinte din bătrîni* de B. P. Hasdeu, 1878; *Etimologicum Magnum Romaniae*, 3 vol., 1896—1897; *Istoria limbii române* de Nădejde; *Linguistica contimporană* şi *Elemente turceşti în limba română* de Şeineanu; colecţiile de folclor ale lui V. Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, 1885, Sim. Fl. Marian, 1875, P. Ispirescu, 1882. Printre scriitorii epocii se numără V. Alecsandri, M. Eminescu, Al. Odobescu, I. Creangă, I. L. Caragiale, G. Coşbuc, D. Zamfirescu, I. Slavici, B. Delavrancea, Al. Vlahuţă, N. Gane, Al. Macedonski; în critica literară strălucesc Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu, Anghel Demetrescu, N. Petraşcu. În jurul societăţilor şi publicaţiilor («Junimea», «Societatea literară şi ştiinţifică din Iaşi», «Ateneul român», «Contemporanul», «Convorbiri literare», «Arhiva», «Literatură şi artă română», «Cercul amicilor literaturii şi artei») se strîng scriitorii şi artiştii de seamă ai epocii: N. Grigorescu, G. Mirea, I. Mincu, I. Georgescu, Şt. Valbudea, G. Stephănescu, George Enescu, I. Dinicu (Vezi *Literatură şi artă română*, an. III, 1898, p. 624).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cere o îndrumare nouă a spiritului naţional, care să iasă din sfera transcendentalului melancolic eminescian, din sfera nostalgicului pesimism al romanticei « *Floare albastră* » [35].

Orientarea nouă este preocuparea de căpetenie a oamenilor de cultură. Răspunzînd unei anchete făcute de *L'Indépendance Roumaine* în legătură cu noua literatură română, opiniile lui Al. Vlahuţă, Ionescu-Gion, Al. Macedonski, Dobrogeanu-Gherea, N. Gane, C. Mille și I. L. Caragiale pendulează între criticismul lui Gherea, care consideră că « nu se mai produc la noi opere literare afară de cîteva de o valoare artistică mediocră », deoarece criza economică, financiară și morală determină o criză literară, și optimismul lui Vlahuţă, care este convins că « . . . ceea ce se gîndește și ceea ce se scrie astăzi e incomparabil mai presus de ceea ce s-a gîndit și scris de predecesorii noștri » [36]. Criteriile de judecată care se impun dincolo de opiniile diferite sînt *adevărul* și *spiritul naţional*. N. Petrașu consideră că perioada de criză literară este la sfîrșit și că prin noii scriitori (Coșbuc, Anghel, Iosif), ca și prin cei consacraţi (Caragiale, Vlahuţă, Duiliu Zamfirescu, Slavici) se anunţă « o reacţiune nouă » integrată unei noi concepţii. În numele originalităţii pentru care au optat literaţii și artiștii români (« mai toţi cei ce scriu sau fac artă au părăsit căile bătute ale imitaţiilor străine și și-au întors privirea spre fondul de gîndire și de simţire ce ni l-au lăsat bătrînii »)[37] , intelectualii caută să impună « o concepţie nouă și mai largă a vieţii statului și neamului românesc », să excludă politicianismul din instituţiile de cultură, să oblige solicitudinea statului pentru artă, declarîndu-se însă împotriva « artei de stat ». În numele unei noi orientări, ei cer « o altă atitudine decît cea de pînă acum, și anume o atitudine mai binevoitoare și mai afectuoasă pentru cei ce scriu și fac artă naţională, ca pentru niște elemente necesare în viaţa Poporului Român, ca pentru niște instrumente reale de civilizaţie » [38]. N. Petrașcu, *spiritus rector* al « Cercului amicilor literaturii și artei », considera secolul al XIX-lea ca fiind veacul naţionalităţilor, iar conștiinţa naţională principalul « criteriu de călăuzire a popoarelor » [39]. El consemna trecerea noastră printr-un mare moment de evoluţie intelectuală, deoarece ne aflăm într-o perioadă « în care se caută nu virtuozităţi de formă, ci principii fundamentale » [40]. Considerînd literatura și arta ca « factori sociali indispensabili pentru conservarea și evoluţiunea popoarelor » [41], N. Petrașcu cere statului o atitudine consecventă, plină de grijă într-un moment cînd « . . . avem atît în literatură, cît și în pictură, arhitectură, în muzică, în sculptură, în arta dramatică, cele mai multe și mai frumoase talente ce le-am putut noi întruni vreodată într-un mănunchi contimporan » [42].

Teatrul este și el « un debușeu al spiritului poporului român » [43], de aceea el trebuie să dea curs exigenţelor teatrului modern, să-și însușească noi principii de montare, de interpretare, de scenografie. Regenerarea instituţiei naţionale (Teatrul Naţional) ar fi posibilă prin ridicarea nivelului material și intelectual artistic, prin asigurarea călătoriilor de studiu în străinătate, prin introducerea criteriilor de exigenţă contemporană. Printre neajunsurile principale ale teatrului de la sfrîșitul secolului trecut se numără instabilitatea conducerii administrative și artistice, raporturile deficitare dintre spectacolul de teatru și public, precaritatea legăturilor dintre dramaturg și scenă, vicierea gustului artistic de către spectacolele de varietăţi și café concert.

Teatrul Naţional, pus sub auspiciile statului, trebuie să devină o școală artistică « pentru cultura dramatică în toate ramurile ei » [44]. Pentru aceasta însă este necesar ca

[35] C. Rădulescu-Motru, *Despre romantism*, în *Literatură și artă română*, an. III, 1898, p. 305—307.

[36] *Literatură și artă română*, an. V, 1901, p. 403—404.

[37] N. Petrașcu, *O nouă orientare (A doua scrisoare dlui ministru Haret)*, în *Literatură și artă română*, an.VI, 1902, p. 125.

[38] *Ibidem*.

[39] Idem, *Conștiinţa naţională*, în *Literatură și artă română*, an. II, 1898, nr. 3, p. 193—195.

[40] Idem, *O nouă orientare (Scrisoare dlui Haret, ministrul Instrucţiunii Publice)*, în *Literatură și artă română*, an. V, 1901, p. 711.

[41] *Ibidem*, p. 713.

[42] *Ibidem*, p. 711. Același N. Petrașcu saluta cu entuziasm apariţia geniului enescian la începutul secolului, care « deschide veacul al XX-lea în chipul cel mai frumos și mai de bun augur » *Enescu*, în *Literatură și artă română*, an. II, 1898, nr. 5, p. 290.

[43] Idem, *Conștiinţa naţională*, în *Literatură și artă română*, an. II, 1898, nr. 3, p. 196.

[44] G. Bengescu-Dabija, *Asupra teatrului*, în *Literatură și artă română*, an. II, 1898, nr. 1, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatrul Național să dirijeze gustul estetic al publicului, să promoveze un repertoriu fundamental valoros, să înzestreze scena la nivelul « exigențelor artei moderne », să prelungească timpul de studiu al pieselor, să practice distribuirea judicioasă a actorilor pe caractere și genuri, să se acorde mult mai multă atenție « pentru finețea jocului, pentru nuanțare, pentru claritatea graiului și eleganța naturală a mișcărilor » [45].

În insistența unor critici și regizori pentru respectarea exactității istorice se recunosc, în teatrul românesc, încă la sfîrșitul secolului trecut elementele unui naturalism teatral nepremeditat, care-l precede pe cel programatic al lui Alexandru Davila [46]. Reproducerea arheologică a cadrului istoric, prezentarea obiectelor pe scenă în mod naturalist au avut un rol însemnat în profilarea artei spectacolului în teatrul nostru din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, cînd exista tendința unor montări atemporale, în care spectaculozitatea constituia un altar pe care erau sacrificate adevărul istoric și substanța dramatică.

În această orientare cu veleități « realiste » era însă conținut atît pericolul exagerării reproducerii veridico-istorice, dar totodată și cel al absolutizării elementului spectacular în sine. Astfel de spectacole, care ajung în fond să respecte adevărul printr-o exacerbare a amănuntului, sînt reversibile tocmai prin exagerările de ordin scenografic și interpretativ. Așa se ajunge în fond la « marile spectacole » cu « drame istorice » rupte de orice preocupare de a sugera dinamica istorică, evoluția și sensul personajelor, montări care optează pentru demonstrații spectaculare pur anecdotice, lipsite de valoare poetică și sugestivă.

Critica teatrală și regia sînt cele două elemente care contribuie la transformarea artei scenice românești. Critica, prin apeluri patetice și îndrumări programatice, discută neîndurător rămînerea în urmă a teatrului. Regia se străduiește, prin Gatineau, Gusti sau Davila, să facă totul pentru ca teatrul să corespundă viziunii de artă modernă, să armonizeze arta scenică cu mișcarea generală a ideilor și cu sensibilitatea contemporană. Inspirați de mișcarea regizorală europeană, directorii de scenă, unii directori de teatru (I. L. Caragiale, Pompiliu Eliade, Petre Grădișteanu) își concentrează atenția asupra mijloacelor cu ajutorul cărora să dea operei dramatice o viață nouă, să realizeze o simbioză mai puternică între opera dramatică și spectator. Reformele lor, chiar dacă în ultimele două decenii ale secolului trecut nu vizează structura teatrului, tind spre înlăturarea contradicției dintre repertoriul nou și modul de reprezentare, a discrepanței dintre elementele vii și cele materiale ale spectacolului, a restabilirii ritmurilor esențiale ale teatrului: al cuvîntului, al gestului, al mișcării. Aceasta presupune ruptura cu teatrul convențional, înlăturarea excesului de tehnicitate pus în slujba efectelor, pentru a putea crea — în principal — prin actor imaginea omului modern. Calea spre acest ideal artistic al epocii trece prin afirmarea libertății creatoare a regizorului, prin folosirea cuceririlor tehnice, a inovațiilor dramatice, picturale, de iluminat în slujba unor noi semnificații estetice și presupune acordarea unei importanțe sporite cuvîntului, corpului uman, dinamicii care asigură un ritm nou spectacolului. Problema majoră este cea a raportului dintre regizor, actor și textul dramatic. Și pentru istoria teatrului românesc sfîrșitul secolului al XIX-lea este important prin dezvoltarea noului repertoriu și prin afirmarea rolului regizorului, creator al operei de artă teatrală, ca element care organizează constituirea spectacolului prin armonizarea principalelor categorii specifice ale componentelor teatrale. Regizorul devine unificatorul elementelor teatrale, creează forma spectacolului

[45] Vezi D. C. Ollănescu-Ascanio, *Asupra reorganizării Teatrului Național*, în *Literatură și artă română*, an. I, 1897, nr. 12, p. 729. D. C. Ollănescu preconizează un program riguros de *modernizare* a teatrului românesc, insistînd îndeosebi asupra laturii spectacolului și artei interpretative. În ce privește montarea, Ollănescu-Ascanio propune revizuirea modului în care se fac repetițiile (« La noi se repetă cu indicațiuni, acolo — în străinătate n.n. — cu decoruri », p. 337), propune alcătuirea unor distribuții corespunzătoare, care să nu țină seamă de emplois-uri și, totodată, la spectacolele mari, să se facă distribuții duble și triple ca la Burgtheater sau Comedia Franceză. La noi se repetă fără ca actorul să știe rolul, « deci fără a fi stăpîn pe memorie, pe intonații și pe finețele dicțiunii » (p. 337), pe cînd în străinătate « toți trebuie să-și știe pe de rost rolurile, toți trebuie să dea indicațiunile cuvenite vorbirei, pentru stabilirea armoniei generale, toți trebuie să-și fixeze gesturile și pozițiile, în mod hotărît, pentru a face acțiunea *cît mai adevărată și mai naturală* » (p. 337). Absolvenții Conservatorului, de multe ori plini de defecte, trebuie să dea atenție jocului, înfățișării artistice, rostirii frumoase, farmecului graiului.

[46] Vezi *Al. Davila mentor al teatrului românesc modern*, în *S.C.I.A.*, nr. 2, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— opera de artă teatrală — prin realizarea acelei *unitas multiplex*, care presupune integrarea multiplicităţii factorilor componenţi ai teatrului.

Problema în jurul căreia se va edifica polemica epocii este cea a *rolului actorului* în spectacolul teatral. Noii regizori-conducători de trupe contribuie la eliberarea artei interpretative din făgaşul academismului sau al retorismului romantic, dau libertate actorului şi o funcţie cognitivă procesului de creaţie specific. Actorii înşişi încearcă să desluşească principiile de creaţie, să se încadreze spiritului analitic al epocii, perspectivei noi a esteticii. Amintirile, jurnalele, lucrările cu caracter didactic scrise spre sfîrşitul secolului trecut şi începutul veacului nostru demonstrează că actorii s-au integrat acelui « moment crucial în dezvoltarea esteticii moderne, acela în care artiştii încep să se observe şi să noteze felul în care se desfăşoară, pentru ei, procesul creaţiei » [47]. Actorul devenise scriitor încă din secolul al XVIII-lea, dar scrierile lui din acea vreme au un caracter apocrif. Înmulţirea volumelor de « amintiri » şi « memorii » din a doua jumătate a secolului al XIX-lea este de considerat în măsura în care ţinem seama mai puţin de latura lor anecdotică şi extragem îndeosebi reflecţiile asupra artei şi practicii scenice. Scrierile lui Edmond Got, Fr. Lemaître, Antoine, Stanislavski, ale Aristizzei Romanescu, Nottara, Petre Sturdza sau Aglae Pruteanu la noi, fac consideraţii importante asupra funcţiei actorului, asupra mijloacelor de interpretare şi a rolului jucat de actor în societatea respectivă.

La sfîrşitul secolului trecut, o dată cu creşterea rolului regizorului, arta actorului nu va fi redusă ca importanţă. Dimpotrivă. Elevînd munca actorului la nivelul unui proces conştient de creaţie, determinat şi precedat de un vast proces de cunoaştere şi transfigurare artistică, actorul devine un creator de concepţie, cu o viziune profundă. Toate curentele noi în teatrul de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru se ridică împotriva cultului vedetelor, împotriva « monştrilor sacri », a marilor virtuoşi manierişti. Marii virtuoşi ai scenei au creat procedee artistice bine definite, care au făcut şcoală, dar arta lor este lipsită de adîncime, are o expresivitate săracă, deoarece în virtuozitatea lor artistică « asistăm la o hipertrofiere a elementului tehnic existent în orice operă de artă » [48].

Dar teatrul românesc de la sfîrşitul secolului trecut traversează o perioadă de profunde transformări nu numai din punct de vedere al artei actorului. Dacă psihologia şi concepţia de creaţie a actorului sînt condiţionate de influenţele filosofice, de contextul social, de caracterul estetic al dramaturgiei, modalitatea teatrală ca expresie dramatică ideală urmează transformările generale ale epocii. De fiecare dată existenţa teatrului se modifică în întregul ei, se înnoiesc nu numai jocul actorilor şi formele literare, perfecţionările tehnice şi arhitectura sălilor, ci şi natura raporturilor sale cu publicul. « Viaţa nu poate fi descifrată dacă nu se încearcă o confruntare a ei cu structurile societăţilor şi mişcările de idei » [49]. Formele de interpretare sînt legate nu numai de valorile estetice, ci şi de funcţiile morale şi sociale ale teatrului. Cu osebire teatrul de la sfîrşitul secolului al XIX-lea trebuie studiat în funcţie de tipul societăţii româneşti, de influenţele generale ale epocii, în funcţie de orientarea critică a teatrului, de mijloacele de organizare şi de existenţă a trupelor şi companiilor, în funcţie de mijloacele de creaţie de care dispune.

Spre deosebire de alte forme de artă, în teatru, spectacolul — opera de artă specifică — este punctul de întîlnire al faptului *artistic* şi al celui *social*. Opera de artă teatrală (spectacolul) se constituie numai printr-o creaţie colectivă în prezenţa unui public care participă într-o măsură mai mare sau mai mică la jocul dramatic. De aceea Jean Jacquot, discutînd problema condiţiilor optime de studiu al artei scenice, susţine: « Outre une étude chronologique, événementielle, l'histoire des faits de culture comprit une étude des évolutions, de durée moyenne où s'inscrivent les changements qui se produisent, par exemple, d'une génération à l'autre, et enfin une étude des mouvements de très longue durée qui, pour le théâtre, porte sur des situations, des personnages, des actions, des mythes, des schèmes de structure, qui se transmettent. A cet égard les coupes verticales

[47] T. Vianu, *Postume*, Bucureşti, 1966, p. 180.
[48] T. Vianu, *op. cit.*, p. 194.
[49] S. Dhomme, *Histoire de la mise en scène d'Antoine à Bertholt Brecht*, Paris, 1959, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

n'ont pas une moindre importance que les sections horizontales »[50]. Este fundamentală deci pentru caracterizarea artei scenice a unei epoci sesizarea și analiza transformării modului de reprezentare artistică și a modului de percepere a publicului, a raporturilor noi ce se stabilesc.

Arta scenică românească, arta actorilor români, caută încă de la jumătatea secolului trecut să găsească expresia cea mai adecvată societății românești, să cîștige mijloacele de expresie cele mai apropiate de înțelesul publicului. Perioadă de frămîntări sociale, de schimbări frecvente ale formelor statale, de efervescență ideologică și polemică filozofico-estetică, ultimele două decenii ale secolului trecut și primele două decenii ale veacului nostru sînt cadrul istoric al unor modificări de seamă în infrastructura și suprastructura statului. Care este locul teatrului în această conjunctură? Spre ce formă de manifestare artistică se îndreaptă arta scenică? Teatrul românesc depășise stilul academizant al actorilor clasici, consumase ardența actorilor romantici, a acelor artiști de tipul lui Pascally, care se mistuiau în « combustiunea pasională a jocului. . . », și « către sfîrșitul veacului, începe din nou să fie prețuită interpretarea echilibrată, minuțios studiată, cîștigată prin reflecție și exercițiu îndelung. Progresele mai noi ale realismului cereau apoi o apropiere mai strînsă de formele vieții, observate atent în realitatea psihologică și socială »[51].

Romantismul continuă să fie prezent în arta scenică prin formele sale epuizate, anacronice. Eroismul dramei romantice se consumă repede și însuși locul dramei istorice naționale de factură romantică va fi luat de caricaturizarea ei prin drame istorice de « mare spectacol », localizări și adaptări neîndemînatice. În teatrul epocii se manifestă din ce în ce mai puternic tendința de a opune convenționalului artei scenice, firescul, naturalul, veridicul. Formele de spectacol se diversifică în funcție de dorința nouă de divertisment a publicului burghez. Comedia și drama psihologică capătă drepturi majore, opereta rămîne un spectacol agreat de publicul nou, dar apar și forme noi de divertisment: revista, programul de cabaret, café concertul etc.

În teatru mai persistă actori care s-au transformat într-un soi de producători de efecte. Actorii mari domină scenele și se distanțează de restul actorilor, care alcătuiesc o masă informă. Decorația scenică invadează scenele în numele ilustrării « culorii locale » și al « arheologismului istoric », tehnica de scenă este pusă în slujba efectelor, a unui teatru distractiv, a feeriei care cîștigă semidoctismul uluit al unei largi categorii de spectatori. Se creează deci o ruptură între teatru și noua dramaturgie, între teatru și tendințele noi de apropiere de realitatea socială. Arta teatrală devine totuși mai independentă prin afirmarea regiei; își dezvoltă mijloacele scenice prin tehnicitatea nouă care îmbogățește forma spectacolelor; este evidentă tendința de înnoire în sensul opțiunii pentru naturalism, pentru realism.

Un rol important în înnoirea artei scenice românești la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru îi revine comediei satirice. Comedia lui Alecsandri își va pierde treptat ecoul pe care-l avea în public. Spectatorii anilor 1880 au suferit influența culturii germane, a junimismului, a pesimismului filozofiei germane de la 1870. « Ce qu'on a rapportait d'Allemagne, entre 1860 et 1870, a été l'attitude du doute, l'attitude de l'ironie amère, et cette attitude a profondément changé la société roumaine »[52]. Comedia carageliană, mordantă, iconoclastă, anticonservatoare, are un rol preponderent în revizuirea mijloacelor de interpretare actoricească, de altfel ca și drama burgheză care aduce în dezbatere problemele existentei individului în societatea vremii (Ibsen, Björnson, Sudermann și, *mutatis mutandis*, Ronetti Roman, Haralamb Lecca, Mihail Sorbul etc.).

Școala de dramă continuă spiritul școlii romantice prin Grigore Manolescu și C. I. Nottara, dar se orientează spre valorile realității. Comedia va determina opțiunea mai evidentă a actorilor comici spre valorile realismului critic, drama va determina formarea școlii moderne de tragedie într-un îndelung și complex proces de tranziție de la romantism,

[50] Jean Jacquot, *La lieu théâtral et la culture*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, 1965, p. 229.

[51] T. Vianu, *Jurnal*, București, 1962, p. 58.

[52] N. Iorga, *La société roumaine dans le théâtre du XIX-e siècle*, p. 61.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin naturalism, la realism. Mişcarea de înnoire în teatrul romînesc este însoţită de părăsirea teatrului « de gen », a teatrului-frescă, de renunţare la « marile montări » care înecau actorul într-un val de efecte decorative. Treptat, orientarea criticii teatrale, îndrumările noilor regizori determină revenirea la arta actorului, întoarcerea la acţiunea dramatică efectivă căreia actorul îi va da reprezentarea corespunzătoare în spaţiul scenic printr-un joc tridimensional. În sumă, actorul este cel care va oglindi, în primul rînd, realitatea teatrală a unei epoci. « Ruptura cu convenţiile perspectivei clasice în pictură coincide cu apariţia unei concepţii noi a spaţiului scenic în care se înscriu mişcările actorului »[53]. Raporturile dintre cei ce dau viaţă scenică operei dramatice şi cei ce recepţionează modalitatea artistică respectivă, deci dintre actori şi spectatori, se stabilesc în fond în funcţie de modul în care publicul nou acceptă convenţia teatrală, iluzia scenică pe care o creează modalităţile de tratare scenică, deci mijloacele de interpretare. Actorului îi revine sarcina de a oglindi în arta teatrală transformările capitale ale epocii, de a găsi modalităţile de reprezentare şi de a determina modurile de recepţie a marilor transformări ale civilizaţiei.

Pentru actorii români nu era o noutate faptul că reprezentarea unui personaj este « o însuşire de substanţă socială ». Actorii secolului al XIX-lea, indiferent de stilul şi de gradul de pregătire profesională, nu au fost maeştri ai divertismentului de curte, princiar sau regal; dintru început ei au încercat să fie intermediari între lumea tragediei şi idealurile sociale ale noilor clase, între lumea comediei şi spiritul critic al burgheziei ascendente. Funcţia actorului român a rămas, de-a lungul secolului, aceeaşi: de servitor al publicului, de interpret al pasiunilor umane. (« Image de la liberté collective de l'homme dans les sociétés où l'individu, en s'opposant pathétiquement à l'ordre, a montré la fragilité de cette liberté et ses limites »)[54].

Ceea ce se schimbă, în timp, este felul în care actorul participă la crearea unei conştiinţe colective, modalitatea artistică prin care actorul tinde — spre sfîrşitul secolului — să creeze o artă corespunzătoare vieţii cotidiene a publicului spectator. Actorul român a trăit în secolul al XIX-lea o istorie condensată [55]. Element revoltat, expresie a neconformismului şi sentimentului de libertate, actorul nu găseşte în societatea românească, pînă tîrziu spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, prestigiul şi sprijinul necesar. Fără a fi damnaţi, actorii mai rămîn de multe ori în afara societăţii, ei constituie încă în conştiinţa multora o lume boemă, o lume care trebuie să amuze, atunci cînd nu sînt priviţi ca nişte « martiri ai pasiunii ». Lumea actorilor mai este la sfîrşitul secolului trecut subiectul a nenumărate restricţii şi interdicţii, chiar atunci cînd marile personalităţi se impun în conştiinţa generală prin exemplul modalităţii lor de a simţi şi trăi. (« L'acteur représente une image de la liberté, mais celle-ci n'est qu'un symbole et se heurte à tous les obstacles des conditions, de l'argent et des classes » [56]).

Actorul român a fost totdeauna angajat în viaţa socială, prin creaţia sa şi adeseori prin comportamentul său etic. El a fost în toate etapele istoriei teatrului modern o manifestare socială activă, dinamică şi a încercat să se înnoiască în funcţie de experienţa colectivă şi de evoluţia societăţii. A fost legat de societatea în care a trăit, chiar dacă aceasta nu a admis integral teatrul, a încercat întotdeauna să cîştige încrederea grupurilor sociale cărora li se adresa şi să le comunice, prin creaţia sa, semnificaţia şi exemplul unor personaje imaginare, care să devină pentru spectatori simboluri explicite ale condiţiei de existenţă a omului.

[53] Jean Jacquot, *op. cit.*, p. 225.

[54] J. Duvignaud, *L'Acteur — Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 167.

[55] « Déraciné de son terreau « bourgeois », devenu le transmetteur des modèles de culture, nomade où fixé dans une troupe, créateur d'une image de la personne humaine sans laquelle il n'y aurait point de théâtre, vassal d'un prince ou serviteur du public, le comédien reste en marge de la société monarchique, qui, pourtant trouve dans le théâtre son expression la plus haute ». Vezi Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 104.

[56] J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 166. (Autorul precizează de asemenea: « . . . l'acteur révendique cette ambivalence ou cette contradiction, s'érigeant en conscience-martyre, conscience-temoin d'une société à laquelle il ne peut s'intégrer et d'un ordre dont il conteste le principe au nom de la liberté, de jouissance et d'épanouissement », p. 166.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DEBUSSY*

de MIHAIL ANDRICU

Timp de aproape două secole Europa centrală a deţinut cea mai netăgăduită întîietate muzicală. Pe cînd clasicii Bach, Haendel, Haydn, Mozart, şi Beethoven ofereau modele perfecte de Fugă, Oratorio, Simfonie sau Sonata, Italia intra în decadenţă, iar Franţa exclusiv orientată spre operă apela la artişti din afară în speranţa iluzorie a unei competiţii fără rost. Descoperim astfel, printre oaspeţi mai mult sau mai puţin poftiţi, pe Gluck, pe Salieri, Puccini, Rossini, Meyebeer, Spontini, fără a uita pe Offenbach. Direcţia Conservatorului o deţinea italianul Cherubini.

Nimeni nu contestă însemnătatea, de altfel inegală, a acestor muzicieni. Mai discutabilă ne pare putinţa sau simpla lor dorinţă de a crea măcar un început de şcoală franceză. Străini de aspiraţiile ţării adoptive, opera lor conţine destule elemente disparate pentru a întreţine o stare de lucruri mai mult haotică. Existau desigur şi compozitori autohtoni ca Auber, Halévy sau Adam, dar pe aceste mediocrităţi timpul nemilos le-a rînduit la locul cuvenit.

Glorioasele tradiţii întruchipate cîndva de Janequin, Couperin sau Rameau fuseseră uitate într-o societate superficială, unde se cultiva numai gustul operei şi al baletului, ignorîndu-se cu desăvîrşire genurile înalte ale muzicii. Tragicul caz al lui Berlioz ilustrează cu prisosinţă decăderea muzicală a Parisului pe atunci.

Letargia se va prelungi pînă într-a doua jumătate a secolului trecut, cînd se desenează un început de redeşteptare. Într-adevăr, prin afirmarea lui Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Lalo şi Fauré aspectul muzical se îmbunătăţeşte şi Franţa muzicală renăscută poate revendica un loc, încă modest, în mişcarea artistică a vremii. Lupta va fi grea. Se produsese revelaţia wagneriană şi o seamă de compozitori cad pradă unor farmece periculoase. Experienţa va fi plătită cu apariţia unei pleiade de epigoni neowagnerieni, teoreticieni zgomotoşi şi agresivi ai unei estetici străine. Astăzi truda lor s-a dovedit zadarnică, cît despre creaţia lor, ea nu reprezintă decît un maximum de reuşită în eroare.

Primul semnal de alarmă l-a dat compozitorul Claude Achille Debussy.

Cu energie şi curaj el va combate neobosit esteticile importate şi îndeosebi pe partizanii neowagnerianismului, frankiştii care ridică cultul maestrului de la Bayreuth la rangul de dogmă. Trebuie spus că însuşi César Franck se trage dintr-o familie flamando-germană. Om de o probitate exemplară şi compozitor dăruit, el lasă lucrări preţuite încă astăzi. Ne întrebăm dacă învăţămîntul său pur germanic a folosit într-adevăr, sau dacă compoziţiile lui revăzute şi gravate mai tîrziu de fiul său spiritual, Vincent d'Indy, n-au dăunat simţitor şcoalei muzicale franceze. Aceasta era în orice caz părerea lui Debussy.

* Comunicare ţinută în şedinţa plenară a Secţiei de literatură şi artă a Academiei din 2 iulie 1968, cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea compozitorului Claude Debussy.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dușman al influențelor de peste Rin și dornic de-a înfăptui o artă franceză, el a încercat prin scris, prin grai și mai ales prin exemplu să elibereze muzica de aceste influențe, uzînd de argumente pe care timpul le-a confirmat pe de-a întregul.

Debussy se naște la 22 august 1862 în orășelul St. Germain en Laye.

Aparține unei foarte modeste familii de negustori. Mediul e cît se poate de antiintelectual, cu un tată în pragul falimentului și o mamă lipsită de virtuți casnice și altele. Curînd îi regăsim stabiliți la Paris.

Printr-o întîmplare fericită tînărul Debussy e admis la Conservator. Cu firea lui nedisciplinată și neconformistă are dese conflicte cu profesorii. Găsește atmosfera irespirabilă, judecă cu suveran dispreț formalismul prăfuit al concursurilor, criticînd cu asprime un învățămînt învechit și birocratic, predat fără căldură și fără înțelegere umană. E pe cale de-a fi eliminat. Din fericire întîlnește în modestul profesor Guiraud un om de suflet și un bun sfătuitor. Cu deosebit tact, acesta frînează exploziile juvenile ale neastîmpăratului elev, dovedindu-i cît de nefolositoare sînt revoltele împotriva unei discipline consfințite de tradiție și de rutină. Pentru acest merit, numele lui Ernest Guiraud va fi reținut de istorie. Vremelnic cuminţit, Debussy isprăvește cu bine studiile, obținînd încununarea supremă, acel faimos premiu al Romei. Mai tîrziu mărturisea lipsa de bucurie cu care a primit oficiala consfințire.

În conformitate cu legea, trebuia acum să petreacă trei ani la Roma. Pleacă deci, resemnat și fără nici un entuziasm.

Sosit acolo se plictisește de moarte. Totul îi displace, de la contactele cu colegii pînă la atmosfera orașului etern. Disciplina la care e supus îl scoate din fire și, nemaiputînd răbda își îngăduie escapade, plecînd pe furiș la Paris. La înapoiere primește cu senină indiferență mustrările directoriale, nevisînd decît la momentul eliberării. Obține în sfîrșit o dispensă și se întoarce ușurat acasă. I se oferă acum un angajament ca pianist în Rusia, unde se va duce în două rînduri. Din aceste călătorii va trage foloase deosebite. Descoperă o lume nouă, are revelația unui folclor neașteptat de bogat, descoperă gamele medievale, vechile cîntări ortodoxe, și mai ales își lărgește simțitor orizontul artistic. De acum știe ce vrea și nicicînd tradițiile mărginite nu vor găsi un adversar mai convins.

Reîntors definitiv în Franța își începe greaua ucenicie de artist debutant. Nu cunoaște pe nimeni. Prea mîndru pentru a solicita sprijin sau protecție, îndură lipsuri, acceptă micile travalii de editură, dă lecții, rezervîndu-și totuși timp pentru creație și lectură.

Curînd acest om fără studii își va constitui un fond temeinic de cunoștințe literare. Din ignorantul de ieri va răsări un excelent prozator și un critic muzical renumit pentru perfecția stilului și adîncimea ideilor. Astfel înarmat frecventează cercul literar de la *Revue Indépendante*, unde întîlnește pe André Gide, Paul Fort, Vielé-Griffin, Claudel, Huysmans, precum și pe pictorii Whistler, Maurice Denis, Jacques Emile Blanche. Leagă prietenie cu Pierre Louys și Jean Paul Toulet și e admis, singurul muzician, la cenaclul lui Stéphane Mallarmé. Un contact cu Marcel Proust rămîne fără urmări.

Colaborează la *Revue Blanche* a fraților Natanson și devine criticul muzical al ziarului *Gil Blas*. O parte din cronici le va publica în volum, sub titlul *Monsieur Croche antidilettante*. Cartea prezintă și astăzi un interes deosebit. Într-un stil impecabil, deși uneori prețios, autorul ne oferă un fel de breviar al credințelor sale. E împotriva oricărei concesii sau complezențe. Judecă în lumina propriilor concepții și rămîne indiferent la protestările confraților, convins fiind că dreptatea e de partea lui.

Viața lui Debussy se va scurge de aci înainte fără întîmplări de seamă. Moare în 1918, răpus de o boală nemiloasă.

Moartea a văzut-o venind cu luciditate deplină, fără plîngeri, resemnat ca un erou ateu. Avea 56 de ani.

După mărturia contemporanilor omul nu era comod. Tăcut, sarcastic și plin de ironie, menținea prea bine distanțele. Nu era sentimental. Agresiv, și-a creat inimiciții durabile, rămînînd în cele din urmă un mare izolat. De-o demnitate exemplară în viața publică, nu admitea tranzacții remuneratoare sau capitulări față de interese comerciale. Nu avea prieteni. Egoist, păstra tot ce avea mai bun în suflet pentru creație.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dispariţia lui nu a trecut neobservată şi chiar Germania, în plin război, i-a adus cuvenitul omagiu.

*

Creaţia lui Debussy se desfăşoară pe un interval de aproape 4 decenii. Bineînţeles lucrările din prima tinereţe nu mai prezintă decît un interes documentar. Afirmaţia hotărîtoare a geniului său se produce în 1894, o dată cu audiţia poemului *Prélude à l'après midi d'un faune*. Lucrarea, inspirată din versurile lui Mallarmé, e primită cu mare căldură. Cel mai încîntat a fost însuşi Debussy.

Mare meloman, Mallarmé însuşi mărturiseşte că muzica prelungeşte emoţia poemului situîndu-i decorul, şi mulţumeşte compozitorului prin următoarea dedicaţie:

Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi
Ouis toute la musique
Qu'y soufflera Debussy.

Acest consens general ne lasă nedumeriţi.

Iată o lucrare revoluţionară. Atît climatul armonic, cît şi construcţia originală nu puteau fi percepute de un public obişnuit cu fanfarele wagneriene sau misticismul uneori soporific al lui César Frank. A operat poate farmecul unei melodicităţi de cea mai rară calitate, sau simpla intenţie a contactului cu o creaţie excepţională? Oricum, acest succes a venit la timp în sprijinul moral al inovatorului în plină devenire, dîndu-i mai multă siguranţă în evoluţia viitoare. Debussy va traduce acum în muzică drama *Pelléas şi Mélisande* de Maurice Maeterlinck.

Munceşte aproape 10 ani. Veşnic nemulţumit, distruge pagini definitive, înlocuieşte sau suprimă, uneori descurajat, alteori optimist, visînd mereu la idealuri intangibile. E în sfîrşit gata. După luni de repetiţii prima reprezentaţie are loc la 30 aprilie 1902.

Spectacolul s-a desfăşurat într-o atmosferă încărcată.

Circulau zvonuri tendenţioase, ecouri răuvoitoare emanau de la orchestra în plină derută, pe cînd criticile anticipate ale confraţilor, precum şi proteste furioase ale libretistului intrat în conflict cu compozitorul creau un climat neplăcut. În aceste condiţii vitrege a avut loc mult aşteptata premieră. Tot Parisul artistic şi literar era de faţă. Primirea nu a fost în nici un caz rece. În sală, protestele abonaţilor se ciocneau cu aplauzele entuziaste ale tineretului, în timp ce pretinşii cunoscători îşi împărtăşeau îngrijorate nedumeriri. Muzicienii, în genere nefavorabili, decretau muzica monotonă, neinspirată, fără ritm nici coeziune. Cronicarul de la *Revue des deux mondes* o rezuma astfel: « C'est un vilain petit bruit ». Un altul judeca partitura neviabilă. S-a vorbit de artă decadentă, de operă morbidă, exemplu desăvîrşit de ce nu trebuie făcut. Directorul Conservatorului şi-a asigurat nemurirea interzicînd elevilor accesul spectacolului. De partea compozitorului s-au declarat fără rezerve Pierre Louys, Léon Daudet, Paul Valéry, Gaston Canaud, Paul Dukas, Louis Laloy şi alţii.

Astfel de controverse nu sînt noi. Auditorul mediocru doreşte să se distreze. A-i prezenta o lucrare revoluţionară îi pare o frustaţie, se simte lezat şi reacţionează în consecinţă. Tot astfel criticii, păzitori neînfricaţi ai tradiţiilor perimate, nu se împacă cu infracţiunile la aşa-zisa ordine prestabilită. Singur timpul rînduieşte oamenii şi creaţia la locul meritat. Astăzi opera *Pelléas şi Mélisande* ni se înfăţişează în lumina ei adevărată. Acum abia realizăm bogăţia, toate frumuseţile pe care autorul le răspîndeşte cu generozitate de-a lungul unei partituri incomparabile.

O atmosferă de vis şi de feerie ne introduce în drama ce se joacă în umbra venerabilului castel. Muzica de un înalt lirism slujeşte vocile cu multă convingere. Nu găsim aici nici melodie continuă, nici arii, ci simple inflexiuni sau accente expresive. Două note. două înlănţuiri armonice redau în mod ideal stările sufleteşti ale eroilor. Totul se petrece în penumbră, iar acţiunea desfăşurată în şoaptă atinge patetismul, pe cînd emoţia se interpune pe nesimţite. Autorul nu insistă niciodată, nu subliniază. Totul rămîne pururea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

misterios, și eliptic. S-a vorbit de un succes datorat în mod exclusiv snobismului, dovadă rîndurile lui Marcel Proust către Reynaldo Hahn: « Musique bien mince, bien écrasée par le style et la réclame. Orchestre bien immense pour ces quelques pets ». Socot orice comentariu de prisos.

Mai menționez pe Jean Lorrain, autor al unui pamflet intitulat *Pelléastres* și pe Raphael Cor căruia îi datorăm un fel de anchetă asupra « cazului Debussy ». Pentru istoria muzicală adaug că Richard Strauss a plecat decepționat de la spectacol, iar Romain Rolland opinează că Pelléas are desigur o importanță istorică, fără a echivala nici pe departe opera *Carmen* de Bizet.

Cu timpul, controversele se vor împuțina, în timp ce Debussy, retras în turnul său de fildeș își continuă nestingherit activitatea creatoare. Acum îl pîndește un pericol. Grupul primilor admiratori pretinde să-l închidă într-o estetică deja depășită. Mîndri de-a fi înțeles opera *Pelléas și Mélisande*, și incapabili de a urma pe compozitor în curba lui ascendentă își îngăduie rezerve, formulează critici deplasate, cu pretenția de a indica compozitorului directive estetice. Bineînțeles, Debussy nu ține seama de nimic. Dușman al școlilor sau al capelelor muzicale se mulțumește să declare: « Les debussystes me tuent ».

Desconsiderînd « vulgus pecus », va scrie o lungă serie de lucrări admirabile, dintre care detașăm: *Preludiile și Studiile* pentru pian, o serie de *Sonate*, iar pentru orchestră poemele *Marea* și *Iberia*, precum și baletul *Jeux* (Jocuri). Cu aceste creații finale, compozitorul se ridică pe cele mai înalte culmi ale artei.

Vom defini acum cîteva aspecte ale revoluției debussyste. El nu scrie simfonii. Afirmă chiar undeva: « Après Beethoven la preuve de l'inutilité de la Symphonie a été faite ». Cu alte cuvinte perfecția nu poate fi întrecută. Sonatele sale nu au nici o legătură cu omonimele clasice. Pentru Debussy fuga a murit o dată cu Bach. Înlătură scriitura orizontală, adică polifonia. În schimb îmbogățește considerabil armonia și prin folosirea gamelor modale, pentatonice și extrem orientale obține rezultatele cele mai neașteptate. Întrevede chiar faimoasa simfonie a timbrelor, prevestind astfel pe Schonberg și pe Anton von Webern. Ritmica lui Debussy, cîndva negată, reprezintă în realitate un mare pas înainte. El răstoarnă vechile calapoade ale barei de măsură și renunțînd la perioadele zise pătrate, creează un fel de melopee înrudită peste veacuri cu anticul cînt gregorian.

Efectele grosolane ale muzicii descriptive îi displac. Vorbește cu ironie de acel « coucou suisse » sau « le tonnerre pas trop sérieux » din *Simfonia pastorală*.

După el, muzica trebuie să descrie sentimente sau impresii, nu zgomote ale naturii. Dorește o artă concisă, o artă latină, vrea o muzică rafinată și discretă în subtila ei simplitate.

Admirator al lui wagner afirmă totuși: « Il faut faire après Wagner et non d'après wagner ». Iubește muzica lui Bach, zeifică pe Mozart, are cuvinte de laudă pentru Chopin și prețuiește pe Weber. Detestă libretele wagneriene calificînd tetralogia drept o vastă tinichigerie, unde ființe îmbrăcate în piei de animale repetă pînă la refuz confidențe arhicunoscute. Wotan e un încurcă-lume, Klingsor un fel de « maître Gaffeur », un fel de ocnaș simpatic, deși suspect, iar Siegfried, « une belle brute ».

Pe Rameau îl pune foarte sus, văzînd în el pe autenticul reprezentant al tradiției. Pentru contemporani e uneori plin de reticențe. După atîtea controverse, polemici și critici, acum, după 50 de ani, personalitatea lui Debussy ne apare în toată măreția ei.

Nu a scris mult. E doar omul calității.

Creația lui este poate inegală, urmînd o linie ascendentă, uneori întreruptă.

Totuși numărul reușitelor depline rămîne atît de însemnat, încît îl putem așeza fără nici o ezitare în fruntea școlii franceze. Creator pur latin, Debussy este un artist unic și o personalitate covîrșitoare în istoria muzicii universale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRINCIPII ŞI PERSPECTIVE ALE ARHITECTONICII MUZICALE LA LEOŠ JANÁČEK

de CLEMANSA FIRCA

Arhitectonica lui Leoš Janáček — unul din cele mai originale aspecte ale creaţiei acestuia — a atras asupra sa, în epoci diferite, moduri diferite de apreciere, explicabile prin caracterele de tranziţie pe care le comportă muzica compozitorului. În timp ce optica unui veac romantic — cu toate prelungirile ei în aceea a secolului XX — a relevat şi reţinut în special *morfologia* arhitectonicii compozitorului, iar, pe planul formei mari, adaptabilitatea gîndirii sale constructive fie la tipare şi tehnici tradiţionale, fie la necesităţi extramuzicale (program literar, dramaturgie), secolul XX revendică acestei gîndiri inovaţiile de ordin *sintactic* (mă refer la sintaxa atît a micilor, cît şi a marilor articulaţii ale formei) şi — în aceeaşi ordine de apreciere — perspectivele deschise în organizarea macrostructurii operei muzicale. Altfel exprimat, accentul pus respectiv pe *obiectul* sau pe *metoda* construcţiei muzicale la Janáček pare să despartă în ultimă instanţă cele două unghiuri de vedere indicate mai sus.

Aspectul ce se impune primordial, acela al unui discurs muzical fragmentar — l-aş numi *heteromorf* —, face de multă vreme obiectul teoretizărilor muzicologice. A fost în mod pertinent calificată drept « ars inveniendi »[1] capacitatea de a se exprima « inventînd » cu fiecare moment al muzicii a aceluia care, « realist şi dramaturg înnăscut »[2], tindea să reprezinte cosmogonic în arta sa lumea interioară şi cea exterioară, în autenticitatea pulsaţiei şi în diversitatea corespondenţelor pe care acestea le deşteaptă sensibilităţii muzicale. Generată de predispoziţii temperamentale, de un specific Weltanschauung şi chiar de o predestinare etnică[3], trădîndu-se chiar şi în unele preocupări teoretice ale lui Janáček[4], o atare estetică — pe care o demonstrează practic aşa-numita « melodică a vorbirii » (*Sprachmelodik*) ca şi infinita serie a « transcrierilor » muzicale realizate după mediul sonor ambiant — nu putea imprima creaţiilor muzicianului decît expresia alertă şi instantanee, o fizionomie mobilă, schimbătoare, heteromorfă, o accentuată aparenţă de spontaneitate.

Asupra unui « atavism » rapsodic, ca un alt factor determinant al fragmentării arhitectonice la Janáček, ar fi poate oportun de insistat, el fiind concludent şi pentru situarea într-un anume context istoric al operei compozitorului.

O retrospectivă este aici de rigoare.

[1] Fritz Oeser, *Dvorak — Smetana — Janáček*, în *Musica*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1957, 9/10 (septembrie—octombrie), p. 502.

[2] *** *Leoš Janáček*, în *Le théâtre en Tchécoslovaquie. Opéra*, a 31-a publicaţie a Institutului de teatru din Praga, p. 38.

[3] A se vedea Jaroslav Šeda, *Leoš Janáček*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1961, p. 28.

[4] Este semnificativ că între preocupările teoreticianului folclorist apare şi aceea legată de microelementul melodic cristalizat din muzica populară — « formula melodică ». Mă refer la studiul său intitulat *Formulele melodice în cîntecul popular*, apărut în 1893.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Reprezentantul prin excelenţă al şcolilor naţionale din secolul al XIX-lea, Franz Liszt, realizase pentru prima dată legătura, pe de o parte între libertatea formelor romantice şi libertatea înlănţuirilor rapsodice, pe de altă parte, între contrastele « de caracter » ale muzicii romantice şi acelea presupuse de varietatea multicoloră a discursului rapsodic. Se părea că prin Liszt rapsodicul şi-a spus primul, dar şi ultimul cuvînt în « arta mare ». În muzica altor compozitori de şcoală naţională din aproximativ aceeaşi epocă (şi cu atît mai mult dintr-o epocă ulterioară) el se eclipsează sau rămîne la periferia creaţiei lor majore — sonate, cvartete, simfonii, poeme simfonice etc. — fiind incompatibil cu dialectica dezvoltărilor simfonice, prezentă în toate aceste genuri şi forme. « Ierarhia » celor două moduri de exprimare persistă în secolul XX la Béla Bartók, în timp ce un George Enescu, conştient de respectiva antinomie, o va depăşi finalmente, printr-o incredibilă sinteză a termenilor ei, în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară*, despre care în 1935 declara: « Înainte de a scrie sonata în caracter popular românesc. . . am aşteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc, esenţialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înnăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte de a ajunge să conciliez, cît mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile în aparenţă» [5]. La Janáček însă, care o dată desprins de orientarea romantică pare implicit să respingă modalităţile « simfonismului » — în sensul transfigurărilor tematice continue şi treptate —, maniera juxtapunerilor rapsodice pare a se fi dovedit prin ea însăşi generatoare de sugestii, paradoxal, constructive. Mă refer nu numai la înlocuirea tradiţionalei « muzici a devenirilor » printr-o succesiune de unităţi sau de microunităţi arhitectonice perfect determinate structural şi expresiv, ci şi la faptul că aceste unităţi arhitectonice au de obicei o strictă identitate melodică, că ele sînt de fapt individualităţi melodice, pînă într-atît încît, concepînd aceste individualităţi, compozitorul concepe implicit forma operei, elaborarea melodiei echivalînd astfel, sau aproape, cu elaborarea formei[6]. Analogia cu o anumită viziune constructivă proprie lui Stravinski în perioada sa « folclorică » se face simţită, cu observaţia că identităţile ritmice prevalează asupra celor melodice în configurarea diferitelor episoade şi momente ale unor lucrări ca *Sacre du printemps* sau *Les Noces*. Ceea ce nu împiedică pe André Hodeir să emită în legătură cu melodica acestor creaţii stravinskiene reflecţia, surprinzător de aplicabilă melodicii lui Janáček: « Fragmentară, alcătuită din frînturi de cîntece folclorice (sau pseudofolclorice), ea nu evoluează decît prin repetarea cîteodată deformată a unui acelaşi motiv, juxtapunerea a două motive complementare sau, mai rar, cu ajutorul unei variaţiuni amplificatoare de o factură foarte simplă».[7] Este oricum evident că trasarea unei *axe* Janáček-Stravinski nu poate nesocoti ca punct de plecare o origine rapsodică comună gîndirii constructive a celor doi creatori, tot aşa după cum nu poate ignora, în punctul terminal al acestei axe, o anumită optică modernă, asupra căreia însă nu voi anticipa.

O sumă de principii formative şi de procedee tehnice de construcţie decurg din ceea ce am definit mai sus ca fiind, la Janáček, o tendinţă de înlocuire a concepţiei arhitectonice *deductive* printr-o alta *asociativă*. Cu riscurile implicate de orice schematizare, aş grupa aceste principii formative în următoarele mari categorii: 1. juxtapunere, 2. repetare (aceste prime două principii aflîndu-se într-o strînsă corelaţie), 3. *variaţie* — într-o accepţie foarte circumscrisă, 4. principiul «reminiscenţelor», moştenit din tehnica construcţiei ciclice, dar adaptat — ca şi principiul variaţional — heteromorfiei funciare a muzicii lui Janáček. (În practică, fireşte, delimitările dispar, categoriile enunţate se întrepătrund.)

[5] « Avant d'écrire ma sonate dans le caractère populaire roumain [. . .] j'ai attendu qu'en moi se fasse la fusion du mode folklorique roumain, essentiellement rhapsodique, avec ma nature de symphoniste-né. Il a fallu une longue période d'assimilation organique, avant d'en arriver à concilier, aussi harmonieusement qu'il était en mon pouvoir, ces deux genres en apparence incompatibles » (Scrisoare a lui George Enescu către Marc Pincherle, 1935).

[6] A se vedea în acest sens Hans Hollander, *Die tematischen Metamorphosen in Janaceks zweiten Streichquartet*, în *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz, 127, 3/1966, p. 95.

[7] « Fragmentaire, formée de bribes de chansons folkloriques (ou pseudo-folkloriques), elle n'évolue que par la répétition parfois déformée d'un même motif, la juxtaposition de deux motifs complémentaires, ou, plus rarement, au moyen d'un variation amplificatrice d'un processus très simple » (André Hodeir, *La musique depuis Debussy*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 19).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Principiu cu adevărat generic pentru întreaga arhitectonică a compozitorului, juxtapunerea este totodată aceea care asigură muzicii sale maxima diversitate. Că ea trebuie înțeleasă ca o practică antidiscursivă, cu alte cuvinte, ca înlănțuire a unor entități relativ independente, o dovedește nu numai neta diferențiere structurală și caracteriologică a fragmentelor înlănțuite, ci în multe cazuri și inegalitatea izbitoare a extensiei lor (asimetria lor[8]), precum și frecventa lor scindare prin pauze și cezuri.

Modalitățile de angrenare a respectivelor fragmente diferă, după cum servesc constituirii micilor sau marilor suprafețe arhitectonice. Tema însăși pare alcătuită uneori din « decupaje », din motive cvasiautonome; în număr de două și asociate complementar și antitetic, acestea dau formații în *cuplu* (AB), relativ des întîlnite în lucrările lui Janáček. Este cazul temelor principale din părțile I și a III-a ale *Cvartetului nr.*1, din partea a IV-a a *Sonatei pentru vioară și pian*, din partea a V-a a *Simfonietei*, care ilustrează totodată varietatea de expresie și de « substanță » a termenilor respectivelor cupluri antitetice (static-dinamic — rezultînd adesea din opunerea duratelor foarte lungi acelora foarte scurte —, cantabil-ritmic, structură melodică sau acordică-desen figurativ etc.). Alteori grupul motivelor este o *triadă* (ABC), ca de pildă cea din tema principală a părții a II-a a *Cvartetului nr. 1*, în care elementele componente — eterogene ca fizionomie și demarcate prin cezuri și suspensii — se epuizează în măsura 16, după care grupul se reia într-o altă ordine a componentelor.

(Calitatea de *motto*-uri muzicale, sintetice, rezumative și prevestitoare, pe care succintele formulări tematice descrise mai sus o dețin datorită atît poziției de *incipit* ocupate de regulă în lucrări, cît mai ales expresiei lor lapidare și pregnante, nu poate fi, desigur, subestimată la o cercetare a genezei lor. Faptul, ținînd de substratul conceptual pe care Janáček a urmărit să-l creeze muzicii sale, nu intră însă în preocupările studiului de față).

Pe suprafețele mari, asemenea organizări poliarticulare se sprijină pe principii de *alternanță* și de *periodicitate* cu origine uneori greu de contestat într-o periodicitate de tip folcloric. Și aici « punerea în joc » a unui număr variabil de idei (trei, două sau chiar una singură) este sesizabilă. De-a lungul întregii secțiuni expozitive ocupate de menționata temă « în trinom » a părții a II-a a *Cvartetului nr. 1*, motivul descendent în treizecidoimi are periodicitatea (neriguroasă de altfel) a unui refren. O structură asemănătoare se întîlnește la începutul baladei corale *Kaspar Rucký*. Alteori, suprafețe întinse sînt construite pe alternanța a numai două idei (în formula A,B,A,B etc) — ca în cazul unui întreg episod din dezvoltarea părții a II-a din *Simfonietă* (măs. 55—116) sau, și mai evident, în partea orchestrală a scenei Janek-Kristina din actul II (alternanța *Meno mosso-Tempo I*) din opera *Cazul Makropulos*[9]. În funcție de amploarea, de lărgimea desfășurării unora sau de concizia și forța percutantă a altora din structurile alternate, ele pot crea adeseori în ansamblu impresia unor planuri intersectate, incidente, cele dintîi părînd întrerupte, retezate din cînd în cînd prin brusca intervenție a celorlalte.

A califica, prin urmare construcțiile lui Janáček drept mozaicate nu mai constituie, în condițiile înfățișate, o figură de stil, ci o aplicare a termenului în sensul său cel mai propriu, dată fiind prezența în aceste construcții a celor două caracteristici definitorii pentru alcătuirile în mozaic și anume: heteromorfia și periodicitatea.

Adeseori la Janáček limita dintre « juxtapunere » și « repetare » se dovedește a fi relativă, unul dintre principii presupunîndu-l pe celălalt. Așa după cum juxtapunerea poate părea în unele cazuri o repetare, datorită alternării sau periodicității riguroase a elementelor, operație avînd ca rezultat o reeditare de formule (AB, AB etc. sau ABC, ABC etc.), tot astfel repetarea — exceptînd-o desigur pe aceea de tip *ostinato* — poate fi interpretată ca o juxtapunere de ipostaze ale uneia și aceleiași idei. În această ultimă situație, profilul,

[8] Asimetria respectivă derivă, în muzica de operă, și din utilizarea libretelor în proză, iar în cea corală din interpretarea liberă dată de compozitor versurilor textului.

[9] Același mod de construcție — comportînd un și mai acut contrast între cele două elemente — poate fi exemplificat prin scena Emilia Marty-Albert Gregor (reper 110—113) din actul I al aceleiași opere, aici însă ideea lirică suferind unele modificări. În balada orchestrală *Copilul muzicantului*, episodul cuprins între măsurile 67—101 este construit prin alternarea — cu variații minime — a două structuri inițial conjugate într-o unică frază a flautului și viorilor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conformaţia motivului sau ideii muzicale în cauză rămîn intacte, diferenţierea ipostazelor realizîndu-se prin transpuneri pe alte trepte sau în alte registre, prin schimbarea *tempo*-ului şi chiar a dinamicii, prin modificarea instrumentaţiei. Mă voi mulţumi să citez în acest sens efectul disjunctiv electrizant, acea veritabilă opoziţie a două lumi (forţă telurică-graţie dansantă) obţinute în partea a II-a a *Simfonietei* (măs. 55—60) prin repetarea aceleiaşi structuri în mişcări, nuanţe şi formule orchestrale diferite[10].

Cultivată — aşa cum am arătat — exclusiv în măsura în care se acomodează specificului fragmentar şi heteromorf al muzicii compozitorului, neintegrată deci unei ţesături dezvoltătoare care să favorizeze o emancipare accentuată faţă de stadiul originar (ca în cazul tehnicii de variaţie a lui Enescu, de pildă), variaţia apare la Janáček mai curînd ca un principiu derivat din acela al repetării; ea se realizează de obicei prin reluări succesive, fără tranziţii, în forme minim deosebite din punct de vedere melodic, totuşi pregnant individualizate, ale motivului sau temei date. Este interesant că aspectul fragmentar persistă chiar şi în cazul unor variaţiuni realizate progresiv, « din aproape în aproape ». Poate fi astfel observată o înlănţuire de segmente a căror lungime se micşorează invers proporţional cu acumulările ritmice, în prima parte a *Cvartetului nr.*1 (măs. 46—71), în care puntea şi tema secundă alcătuiesc de fapt un ansamblu de variante — în primul rînd ritmice — ale unui motiv de bază, variante avînd elocvenţa şi sensul de sine stătător ale unor adevărate « sintagme » ritmice. Asociaţia făcută nu e întîmplătoare. Aş vrea să remarc că în pasajul citat — ca de altfel şi în alte momente ale creaţiei lui Janáček[11] — logica construcţiei pare a fi într-adevăr o consecinţă a paralelismului stabilit de compozitor între limbajul său muzical şi vorbirea curentă. Se poate presupune că prin analogie cu un debit verbal oarecare (eventual cu replicile unui dialog), conţinînd formulări de lungimi diferite — de la aserţiunea completă şi coerentă pînă la exclamaţie —, compozitorul a imaginat o *plastică sonoră* cu reliefuri şi dimensiuni variate, construcţii muzicale asimetrice şi accidentate prin tocmai diferenţele de lungime şi de « relief sonor » (accente tonice diferit repartizate) între fragmentele componente ale discursului, ca şi prin uzul şi neprevăzutul intermitenţelor.

Ocupîndu-mă în cursul acestui studiu de ceea ce am numit heteromorfia muzicii lui Janáček şi nu de suportul ei monotematic — care, oricît de autentic şi de marcat, este totuşi produsul unei concepţii muzicale « transformiste », proprie secolului al XIX-lea[12] —, am intenţionat a discuta un aspect pe cît de real, pe atît de inovator al arhitectonicii compozitorului. Firește, exigenţele realismului psihologic profesat de compozitor, imperativele redării prompte şi nuanţate a unui conţinut literar, au inspirat în mare măsură lui Janáček această « artă concentrată în notaţii rapide »[13], cum o denumea Daniel Muller. Mai mult decît atît, construcţiile dramaturgului par să le fi inspirat pe cele ale compozitorului[14], acesta tinzînd a transpune în restul creaţiei ceea ce în operele sale se traducea printr-un şir de unităţi, de organisme, de complexe muzical-dramatice pe cît de concentrate, pe atît de integral definite[15] formal şi ca semnificaţie. Efectul a depăşit însă intenţiile, în

[10] Un procedeu similar este aplicat în partea a IV-a a *Simfonietei* (măs. 135—157).

[11] Ca, de exemplu, în partea a II-a a aceleiaşi lucrări (măs. 90—112).

[12] Contrară noţiunii de *monotematism* — traducînd, cum arătam, latura « transformistă » a gîndirii constructive a lui Janáček — şi mai adecvată înclinaţiei acestuia de a gîndi « în structuri », mi se pare noţiunea de *monomotivism (Monomotivismus)* utilizată de Miloš Štědroň în studiul său *Několik poznámek k Janáčkove tektonice*, publicat în *Acta Musei Moraviae* LII (1967), p. 271, studiu în care autorul face o concludentă apropiere între « monomotivismul » lui Janáček şi practica folosirii unui număr restrins de « structuri de bază » *(Grundstrukturen)*. Această legătură este implicată în fenomenul « reversibilităţii » celor două principii de construcţie, repetarea şi juxtapunerea, la care m-am referit în cursul prezentului studiu.

[13] Daniel Muller, *Janáček*, Paris, Les Editions Rieder, 1930, p. 34.

[14] « Realist şi dramaturg înnăscut, Janáček a ajuns de aici la o veritabilă ecuaţie din care decurgeau toate opiniile sale asupra [. . .] perspectivei [. . .] principiilor sale de operă din punct de vedere al compoziţiei » (« Réaliste et dramaturge inné, Janáček en arriva à une véritable équation d'ou découlaient toutes ses opinions sur [. . .] la perspective [. . .] de ses principes d'opéra du point de vue de la composition ») (***, *Leoš Janáček*, în *Le théâtre en Tchécoslovaquie. Opéra*, etc.).

[15] « . . . Janáček incarnă toate raporturile şi corelaţiile pe care le observase anterior, studiind intonaţiile vorbirii,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sensul desfacerii legăturilor « cauzale » dintre episoadele astfel constituite[16] și a unei potențiale desprinderi a lor din întreg; într-adevăr, dispensîndu-se în mare parte de travaliul tematic — în locul căruia apar adeseori amintitele structuri în mozaic —, efectuînd prin urmare o breșă în dialectica formelor clasice, Janáček a creat astfel premisele unei arhitectonici non-deductive, bazate pe autonomia și predeterminarea elementelor componente, ce se corelează fără a se condiționa. Formele fluctuante ale muzicii neo- și post-seriale aveau să consacre amintitele principii constructive[17], precum și pe acela al discontinuității — prefigurat de asemenea în creația lui Janáček prin intermitențele cu dublă funcție, formativă și psihologică.

Efectul estetic al heteromorfiei muzicii lui Janáček este aproape unul de ordin plastic (am amintit deja de suprafețele incidente rezultate din alternanța structurilor), întrucît invazia de evenimente muzicale necoordonate deductiv, tinzînd să înlocuiască procesualitatea dialectică, comprimă considerabil timpul de percepere și apropie sentimentul contemplării unei ordini în timp de acela al contemplării unei ordini în spațiu. Impresia de mozaic creată de muzica lui Janáček se justifică astfel și din punctul de vedere al psihologiei percepției, pe baza aceluiași fenomen — condus desigur pînă la ultimele sale consecințe — ajungîndu-se în epoca contemporană la acea tehnică a montajelor muzicale (John Cage) de o sesizantă analogie cu colajele din arta plastică.

O investigare ce ar urmări să determine contribuția estului european la procesul de formare a limbajului muzical contemporan ar stabili că, în ce privește un anumit presentiment al modalităților arhitectonice actuale, gîndirea creatoare a lui Leoš Janáček și cea a lui George Enescu, deși deosebite, sînt una față de cealaltă întrucîtva complementare. În timp ce Janáček a anticipat acea referire la elemente fixe, prestabilite, specifică formelor în desfășurare continuă din muzica contemporană (cît și, pînă la un punct, imprevizibilul combinării acestor elemente), prin gîndirea sa eminamente variațională Enescu a aruncat o punte spre ceea ce numitele forme presupun ca variație, ca libertate de interpretare a unor scheme, anticipînd, aș spune, un *ce* speculativ al viziunii arhitectonice în cauză[18]. Se deschid, așa dar, în creația acestor reprezentanți de școli naționale două căi de evoluție convergente și de însemnătate egală în configurarea arhitectonicii muzicale a prezentului.

el umplu literalmente fiecare scenă cu o extraordinară tensiune — dramatică și chiar lirică — [. . .]; el condensa, concentra, elimina, pînă cînd ajungea să alcătuiască scene, fragmente din cele mai simple și mai limitate care, totuși conțineau tot ceea ce la începutul lucrului său se înfățișa ca elemente componente » (« . . . Janáček incarna tous les rapports et les dépendences qu'il avait auparavant remarqués en étudiant les intonations, il emplit littéralement chaque scène d'une extraordinaire tension — dramatique et même lyrique — (. . .); il condensait, concentrait, éliminait, jusqu'à ce qu'il arrivât à former des scènes, des fragments les plus simples, les plus limités possibles qui, cependant, contenaient tout ce qui, au début de la composition, était ses composantes ») *(ibidem)*.

[16] Asemănarea cu o « suită de imagini cinematografice » reproșată în 1930 de Daniel Muller operei *Cazul Macropulos* (Daniel Muller, *op. cit.*, p. 59) apare astăzi ca o interesantă prospectare pe tărîmul dramaturgiei muzicale (și a arhitectonicii muzicale, în genere), cu atît mai demnă de atenție dacă se ține seama de specificul prin definiție asociativ al construcțiilor cinematografice, dar mai ales — privind chiar spre epoca elaborării operei amintite — de tendințele antidiscursive ce se manifestau în cinematografia deceniilor 2 și 3.

[17] Punîndu-și cu privire la creația lui Janáček justificata întrebare: « Ne putem apropia cu adevărat de muzica sa numai cu mijloacele verificate de practică *dar și uzate (s. n.)* de analiza muzicală a secolului XIX? », Siegfried Köhler va încerca să răspundă emițînd punctul de vedere după care tehnica de construcție a compozitorului s-ar identifica pînă la un punct cu operarea asupra materialului sonor, mai precis, cu segmentarea în grupe de tonuri distincte a scării cromatice. « Tehnica lui Janáček, scrie autorul citat, se bazează pe variabilitatea în funcție de conținut a densității structurale. Este vorba de selecția anumitor porțiuni ale scării cromatice, alcătuind complexe de tonuri de cîteva măsuri, organizate (. . .) conform funcției lor expresive în cadrul piesei » (Siegfried Köhler, *Leoš Janáčeks Progressivität und der musikalische Modernismus in der westlichen Welt*, în *Leoš Janáček a soudobá hudba*, Praga, Knižnice hudebních zozhledů, 1963). Fermitatea cu care autorul combate, în continuare, posibilitatea unei analogii de procedeu cu serialismul — analogie într-adevăr riscată dată fiind antinomia pozițiilor creatoare reprezentate de Janáček și de compozitorii școlii lui Schönberg — nu anulează totuși interesul pentru paralelismul — forțamente pus în lumină — între tehnica descrisă a lui Janáček și cea specific serială a tronsonării, faptul putînd fi așezat astăzi în categoria unor manifestări « preseriale » (a se vedea în acest sens și nota 18).

[18] Despre un preserialism enescian — în sensul tendinței de epuizare a posibilităților de metamorfoză a unor celule melodice — s-a tratat, cum se știe, în muzicologie românească.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

„ANOTIMPURILE"

NOTE DESPRE TIMPUL ŞI COSMOSUL BAROCULUI

de PETRE TĂUTU

Enunţată de înaintaşi ca Bruno şi Campanella, reluată de un contemporan ilustru ca Giambattista Vico, ideea mobilităţii şi repetabilităţii, a ciclurilor infinite, îşi face drum către materia sonoră, întîlnind în Antonio Vivaldi (1678? – 1741?) primul compozitor care – cu mijloacele orchestrei tradiţionale – va exprima conştiinţa modernă a Timpului. Finitul este respins şi, o dată cu acest gest, tema degradării, a eroziunii încetează să domine. Giorgione – care pusese pe portretul unei femei bătrîne inscripţia « *col tempo* » (la Academia din Veneţia) – împărtăşea o concepţie ruinată. Simţămîntul timpului liniar şi ireversibil, generat dintr-un punct fix, este înlocuit de conştiinţa stenică a repetabilităţii. Iarna nu mai apare ca o încheiere, ilustrînd senescenţa, ci ca un moment de pe marele orologiu al naturii.

Privit în ansamblu, şi nu ca o succesiune de figuraţii, grupul celor patru concerte ce poartă numele *Anotimpurile* se organizează ca o meditaţie ce şi-ar găsi un epigraf în cunoscutele versuri ale lui Vergilius: « Plugarului munca în cerc i se-ntoarce şi astfel/Anu-n rotire l-aduce cu el tot pe-aidoma urme » (*Georgice*, II, 401). Natura nu dispare inevitabil, ci numai structurile ei se dislocă ritmic, iar rotirea anotimpurilor este o armonie ordonată. Muncile omului se desfăşoară în pas cu această mişcare ciclică, astfel încît existenţa însăşi devine timp.

În *Anotimpuri*, omul nu depăşeşte natura, ci este integrat ei, atît în stare de veghe, cît şi în stare de somn – cînd o altă faţă a lumii străbate adîncul existenţei lui. Cosmosul baroc al lui Vivaldi, infinit şi efervescent, exuberant şi redundant, scăldat într-o lumină solară, conţine, de asemenea, nişele sale de interioritate, în care materia se pătrunde de o blîndă frumuseţe. În acest univers toate lucrurile au timpul lor: timpul păsărilor, timpul vînturilor, al grindinei, al frigului, şi singura situaţie extremă este moartea animalului hăituit.

Anotimpurile sînt astfel o operă *deschisă*, caracteristică barocului, nu numai datorită structurii ciclice şi tonului ei narativ, ci şi prezenţei ei în cadrul unei opere « atectonice »: *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, op. 8, tipărită în 1725 la Amsterdam. *Cimento* înseamnă încercare, probă; Vivaldi îşi pune deci întreaga lucrare, alcătuită din 12 concerte, sub semnul posibilului, ca o cîntărire între premeditaţie şi spontaneitate, între tehnică şi fantezie. Prin invenţie şi încercare se anulează finitatea şi se refuză totodată perfecţiunea – care este, de fapt, o stare *ultimă*. *Anotimpurile* nu reprezintă în acest opus un grup separat, delimitat (titlul *Le Stagioni* i-a fost dat mai tîrziu), ci doar primele etape ale explorării.

A exprima sentimentul timpului înseamnă, printre altele, a reconstitui existenţa care este timp şi, deci, mobilitate. Voinţa de re-creaţie va conduce pe Vivaldi să organizeze din sunete o nouă natură, conformă percepţiilor şi spiritului său. El va dispune pentru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împlinirea ţelului de o materie bine analizată, și poate că trăsătura caracteristică a barocului din toate timpurile este tocmai investigaţia analitică și purificatoare a materialului artistic, definit ca materie.

Marino, văzut ca iniţiator al barocului poetic, nu este oare, în fond, artistul care caută noi relaţii între cuvinte, noi stări ale cuvintelor, amplificînd valoarea lor sonoră și extinzînd suprafeţele de atingere dintre sensuri? Iar Michelangelo și — mai ales — Tintoretto, fondatori ai picturii baroce italiene, nu sînt oare descoperitorii unor noi elemente ale spaţiului pictural, cum ar fi, bunăoară, materia impalpabilă a luminii?

Poate că nu este, deci, lipsită de semnificaţii asocierea pe care o făcea între Marino și Vivaldi un versificator al timpului, Serré de Rieux: « Vivaldi, Marino, par de brillans ouvrages / De nos sçavans en foule obtiennent les suffrages ».

În contextul estetic al epocii, sensibil la *mimesis*, re-creaţia lui Vivaldi a fost socotită drept simplă imitaţie a naturii. « Avem de la mai mulţi muzicieni bune imitaţii ale furtunii, ale vînturilor, ale tunetului etc. — scria Lacombe (în *Spectacle des Beaux-Arts)* puţin timp după apariţia și audiţia celor patru concerte. Nu ar fi vorba decît de a continua acest proiect. . Ar fi imposibil oare să pictăm în muzică, prin imagini accesorii, cele patru colţuri ale lumii, cele patru părţi ale zilei, anotimpurile? »

Anotimpurile au fost considerate muzică descriptivă, bogată în « didascalii » baroce care-i dau un cvasi-caracter de muzică cu program (M. Pincherle, Gian Francesco Malipiero). Extinzînd, Andrea Della Corte și Guido Panain vor traduce *Il Cimento* prin *Saggio* (= încercare) *di musica descrittiva o programmatica*, deși numai celelalte două concerte din caietul I al lucrării mai poartă titluri literare: *La tempesta di mare* (în mi bemol major) și *Il piacere* (în do major).

Programatismul muzicii *Anotimpurile* este fără îndoială real. Dar iată că, pe lîngă celelalte indicaţii, compozitorul introduce *a posteriori* în partitură patru sonete, ale căror versuri, răsfirate de-a lungul portativelor, deși par a sprijini îngusta înţelegere a acestei muzici ca imagine imitativă, lărgesc tocmai noţiunea de *program*, înlesnind perceperea imaginii muzicale într-un sens mai general. Astfel, *Anotimpurile* lui Vivaldi ne apar ca un *spectacol total*, ca un amplu *speculum mundi*.

Ideea își face loc o dată cu lectura partiturii: « scriitura » concertelor este compusă din patru texte suprapuse: scurte indicaţii literare, textul propriu-zis al sonetelor, alte indicaţii (de mișcare sau culoare) și textul muzical. O viziune circulară, întemeiată pe o percepţie sinestezică a lumii, pare să hrănească această minunată creaţie a lui Vivaldi, Viziune « circulară », pentru că există o comunicare între sunet și cuvînt, între cuvînt și imagine vizuală, între imagine și sunet. Ca în baroc, poezia și muzica « se văd » și există în permanenţă *o transpoziţie în vizibil*, accentuată de particularităţile italiene și, în special, veneţiene ale artistului.

Poate că datorită acestor viziuni « circulare » opera lui Vivaldi ne apare ca un cristal prin care se manifestă o anumită structură stilistică. Motivele care compun *Anotimpurile* nu sînt noi, căci viaţa rustică a fost cîntată pe diferite coarde, atît de poeţii antici ca Hesiod din Ascra, Teocrit și Nicandros, Lucretius (care afirma în *Poemul naturii* originea rustică a muzicii), Vergilius și Horatius, cît și de un număr impresionant de poeţi italieni, mari și mici, printre care Petrarca, Boccacio, Tasso, Poliziano, Chiabrera, Marino și Metastasio — autori de idile, ecloge și rime agreste. Între Palma cel Tînăr, de pildă, și pictorii din familia Bassano (dintre care Francesco era chiar pictor de « anotimpuri ») gravitează numeroși pictori veneţieni ce introduc în spaţiul unui tablou peisajul rural, ca o întruchipare a stării ideale către care aspiră un orășean.

Dar Vivaldi nu idilizează decît în măsura în care *eidyllion* are sensul, etimologic, de « mic tablou »; el este, mai curînd, cîntăreţul euforiei vitale, al ocupaţiilor sănătoase, aparent prozaice. *Anotimpurile* sînt mai aproape de tonul cîntecului ascreic din *Munci și zile* și de evenimentele simple din *Georgice* decît de idilele pastorale ale vremii. De unde și senzaţia de prospeţime a muzicii sale.

Natura evenimentelor care se desfășoară în această lucrare este autentic muzicală. Catalogul universal al *Anotimpurilor* conţine nu numai glasul păsărilor — învestigat în secolul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nostru cu sîrguinţa savantului de către Messiaen — ci şi existenţa zefirilor, izvoarelor, fulgerelor, tunetelor, muştelor, flintelor şi cîinilor.

Mijloacele instrumentale de care dispune Vivaldi sînt vioara (cu rol solistic) şi orchestra de coarde « clasică », întărită de orga cu funcţie de *continuo*. Prezenţa orgii pare ciudată, căci, după cum observa Malipiero, partea ei are caracter « antiorganistic », instrumentul trebuind a fi înlocuit de clavecin.

Forma compoziţiei lasă loc impreciziilor: unii comentatori consideră că *Anotimpurile* sînt concerte de solist, pe cînd alţii le socotesc forme mixte — un amestec între concertul solistic şi concerto grosso — întemeindu-se pe rolul altern al instrumentelor şi pe indicaţia de «*concerti a 4 e 5*», dată chiar de Vivaldi. Trebuie menţionată şi opinia lui Antonio Fanna. Acesta, în catalogul pe care l-a întocmit, plasează cele patru concerte de care vorbim în grupul F. I (numerele 22 — 25), adică în grupul ce cuprinde toate concertele pentru vioară solo.

Pentru această lucrare, ca în general pentru lucrările oglindind natura, Vivaldi îşi organizează orizontal materia sonoră, din motive compoziţionale, şi pe mai multe planuri, din necesităţile perspectivei. Intenţia se traduce prin folosirea monodiei multivariat acompaniate. Armonia joacă aici rolul unui fluid care omogenizează « apropiatul » cu « depărtatul »: ca pentru mulţi barochişti imaginea muzicală este o problemă spaţială.

Ritmul savant şi sensul liniilor sonore se dovedeşte miraculos în încheierea *Verii (Presto)*. Natura este dezlănţuită, fulgerele şi grindina se abat spre pămînt, doborînd spicele de grîu. Utilizînd cu ingeniozitate şirurile de note descendente ca scurte diagonale, Vivaldi face palpabilă apăsarea materială, iar prin alternarea ori juxtapunerea descendent-ascendent crează iluzia unui material elastic, iluzia fibrei. Unisonul umple un spaţiu aglomerat, iar senzaţia solidului omogen se naşte din ritmul percutant al blocurilor de şaisprezecimi. E de relevat aici absenţa comentariului literar. În partea mediană a acestui final, o melodie discretă (executată de vioara solistă) luminează liric tabloul.

Din acelaşi joc calculat al oblicelor se va construi deruta beţivilor din prima parte *(Allegro)* a *Toamnei*: descendente repetate echivalînd căderea la sol sau descendente-ascendente pentru mersul nesigur, titubant. Procedeul va fi parţial similar şi în *Iarna (Allegro)* pentru zugrăvirea celor care merg pe ghiaţă şi alunecă; orchestra însă (viole, violoncelul şi clavecinul) asigură suportul solid. Cînd ghiaţa se rupe, golul se realizează prin tăcere. Se poate spune (fără a generaliza) că *accidentalul* cade adesea în sarcina viorii soliste.

În alte « tablouri », spaţiul este supradimensionat prin introducerea distanţei sensibile între obiecte care au între ele raporturi de atmosferă. Această extindere de basm a spaţiului — care devine « lumina cea mai fină » (Proclus) — ni se pare evidentă în prima parte a *Primăverii (Allegro)*. Anotimpul este anunţat printr-o bruscă impulsiune, susţinută de orchestră, care pune în mişcare lumea văzduhului (păsări, zefiri, tunete şi fulgere) cu oglinda ei pămînteană (izvoarele). Valoarea luminoasă, botticelliană, a întregii părţi se realizează prin interferenţe de culoare pur sonoră.

În mişcarea următoare *(Largo)*, Vivaldi realizează o juxtapunere care a stîrnit admiraţia muzicologilor moderni — şi care, în ordinea esenţială a ideilor, demonstrează că Bergson avea dreptate cînd spunea că vorbim despre timp cu termenii potriviţi spaţiului. Trei fîşii sonore luminează trei existenţe: păzitorul caprelor care doarme pe cîmpul smălţat cu flori *(il capraro che dorme)*, foşnetul vegetaţiei *(mormorio di fronde e piante)*, ce, suculentă, umple interstiţiile, şi cîinele care hămăie *(il cane che grida)*. Acest mod de compoziţie a fost numit « scriitură poliplană ». El poate fi înţeles şi ca o presimţire cinematografică a înregistrării aparent obiective a naturii.

Instinctul sigur de care Vivaldi dă dovadă în organizarea plastică a materialului sonor se asociază cu bucuria de a izvodi muzică. Concertul *Il Piacere* este o mărturisire şi, în acelaşi timp, un portret muzical al muzicii acelor timpuri. În cîmpul noţional al artelor barocului tîrziu, cuvintele « bucurie », « graţie » şi « plăcere » sînt cuvintele-cheie pentru înţelegerea coordonatelor artistice. Ele explică nu numai atmosfera generală a *Anotimpurilor*, mediul lor de cristalizare, dar şi spiritul dionisiac de care sînt însufleţite.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Primăvara, anotimp al exuberanţei, se încheie cu o horă a nimfelor — singura aluzie arcadiană directă — exprimată cu voioasă graţie, fără dezlănţuiri frenetice. Dacă ţinem seama că dansul este împrumutat din oratoriul *Juditha triumphans* — aria *Vivat in pace* — vom desluşi că sensul acestui *Allegro* trebuie să fie, de fapt, o figurare a temei horaţiene *Beatus ille*, temă scumpă Renaşterii şi barocului.

Sărbătoarea recoltei cu care se deschide *Toamna* — parcă prin paralelism cu începutul cărţii a doua a *Georgicelor*: « Bacchus, pe tine de-acum te-oi cînta » — este un semn al bucuriei de viaţă şi al senzaţiei de libertate, de nepăsare în faţa rotirii timpului. Vînătoarea ce încheie sărbătoarea şi concertul *(Allegro)* are un aer solemn, de ritual pentru stăpînirea naturii. Vînătorii au flinte cu ţeavă scurtă *(schioppi)* şi troznetul lor se amestecă cu hămăitul cîinilor şi cu sunetul cornului. « Fiara », poate un mistreţ, moare într-o scurtă zvîcnire — şi vînătoarea continuă.

Pentru a asigura stabilitatea formei, Vivaldi are grijă de valorile emoţionale ale părţii mediane, în care va cînta visul sau odihna melancolică. Această alegere poate fi ea însăşi un prilej de meditaţie. Prin vis se cîştigă dimensiunea interioară a timpului, prin vis se rotunjeşte aspiraţia la fericire şi — în concordanţă cu Calderon — în zona visului binele nu se pierde niciodată.

Literatura somnului şi visului nu poate fi studiată în absenţa lui Vivaldi. În *Primăvara* somnul păstorului se petrece în natură, cuprins între două secţiuni feerice, sosirea primăverii şi dansul nimfelor. În *Toamna*, somnul beţivilor este « dulce »; consecutiv exuberanţei dionisiace, el are o magică frumuseţe, depănînduse parcă sub îndemnul « să visăm fericiri ». Notat ca *Adagio molto*, pasajul va fi introdus ca *Largo* în concertul pentru flaut, op. 10, nr. 2, *La Notte*. Tihna melancolică din *Iarna (Largo)*, în solitudine (vioara solistă), se reliefează plastic prin acompaniamentul în pizzicato al viorilor I şi II ce mimează ploaia, *la pioggia*, în stropi de pizzicato.

Dar scurgerea timpului, sau, dimpotrivă, reţinerea lui sînt exprimate prin schimbarea reperelor temporale. Marile exemple sînt aici cele două anotimpuri în minor, vara şi iarna. Vara incandescentă *(dura la stagion del sole accesa)* anihilează orice efort al pămîntenilor, oameni şi turme. Termenul general este *languidezza*, moleşeală. Imobilismul se iluzionează acum printr-o delicată nuanţare ritmică: un *Allegro non molto* este urmat de un *Allegro*, căci lumea văzduhului rămîne agilă — cucul, turtureaua, sticletele şi zefirul. Mişcarea ameninţătoare a lui Boreus se întrerupe temporar la plînsul ţăranului temător de soarta muncii sale.

Dialogul omului cu natura îşi găseşte la Vivaldi două realizări simultane: una de ordin instrumental şi melodic, antagonismul dintre vioara solistă şi orchestra de coarde, iar alta de ordin ritmic, în alternanţa dintre *Allegro* şi *Presto* care are, spaţial vorbind, un sens « jos-sus » (zborul *jos* al muştelor şi propagarea *înaltă* a tunetelor).

Iarna, socotită de unii comentatori (pe nedrept) o lucrare mai puţin realizată, este construită în întregime din asociaţii şi contraste ritmice. Cele două părţi, întîia şi a treia, oglindesc paralel acţiuni musculare şi desfăşurări aeriene: tremurul membrelor — vîntul aspru; tropăitul din picioare — vîntul; clănţănitul dinţilor — vîntul; mersul pe ghiaţă — vijelia. Dar aici importantă nu-i imitaţia, ci sentimentul cu care sînt trăite imaginile (aşa cum a cerut, mai tîrziu, Beethoven în *Pastorala*), modul în care interioritatea dă sens naturii potrivnice.

Intenţia lui Vivaldi se străvede. El a aşezat abia la încheierea concertului versul ultimei terţine: « Aceasta este iarna, dar, aşa cum e, ea aduce bucurii » *(Quest'è'l verno, ma tal, che gioia apporte)*. Virtual, compozitorul cîntă da capo, în continuarea *Iernii*, *Primăvara*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEMATICA ISTORIOGRAFIEI CINEMATOGRAFICE ROMÂNEȘTI

de ION CANTACUZINO

Prima problemă a istoriografiei noastre cinematografice a fost să existe. Problema aceasta pare să se afle pe o bună cale de rezolvare. Pe această cale este însă momentul să privim înapoi, spre a stabili punctul la care ne aflăm și a recapitula felul cum s-a ajuns aici. Este și cel mai bun mijloc spre a ne orienta pentru restul drumului.

În trecut, încercările de a face istoria cinematografului românesc au fost puține, sporadice și precare. Erau un fel de bufeuri de amintiri cu scop de autovalorificare, izbucnite periodic prin presă atunci cînd o conjunctură oarecare, de obicei de ordin economico-politic, făcea să se creadă că a sosit momentul înființării mult doritei, veșnic discutatei și niciodată realizatei « industrii românești de film ».

Așa s-a întîmplat prin 1926, cu prilejul proiectului cunoscutului producător Joseph Ermolieff de a înființa un studio la București, cu sprijinul statului. O serie întreagă de colaboratori ai începuturilor filmului românesc dinaintea primului război mondial și-au depănat atunci amintirile în paginile revistelor (*Cinema* și altele), evocînd încercările lui Leon Popescu mai ales pentru a valorifica propria lor contribuție. De bine, de rău, această publicitate a constituit unul dintre reperele informative de care au dispus cercetătorii din ultimii ani. Se știe că proiectul Ermolieff a căzut și ani de-a rîndul nu s-a mai vorbit de trecutul filmului românesc, fiindcă el nu se arăta să mai aibă vreun prezent.

O altă sursă de informații istorice s-a creat în 1933—1934, în preajma apariției legii care a înființat « fondul național al cinematografiei ». Din nou, cei ce sperau să se înfrupte din această mană oficială au început să-și evoce statele de serviciu din trecut. Și din nou — de astă dată în proporții mult mai vaste, fiindcă și afacerea părea mai serioasă — s-au publicat date asupra primelor etape ale creației românești de film, umplînd coloanele presei cu o amplă serie de indicații istoriografice. Filtrate prin memorie și estompate de trecerea vremii, aceste date deveniseră încă de pe atunci destul de confuze și incerte. Dar și ele, de bine de rău, au constituit puncte de plecare pentru cercetările din ultimii ani. Apoi, a urmat iarăși o lungă perioadă de tăcere.

Abia după alte două decenii a început din nou să se vorbească de istoria cinematografiei românești. De astă dată însă într-un moment cînd această cinematografie exista efectiv. Studiourile de la Buftea erau în plină activitate atunci cînd revista *Film* a făcut loc în paginile sale, între 1956 și 1958, unei serii de materiale privind trecutul filmului românesc datorate lui Mihu Dragomir [1], D. I. Suchianu [2], Marius Teodorescu [3] — care a întocmit,

[1] Mihu Dragomir, *Publicații de cinema*, în *Film*, nr. 8—9/1956.

[2] D. I. Suchianu, *Primii pași*, în *Film*, nr. 3/1957; idem, *Amintiri* în *Film*, nr. 4/1957.

[3] Marius Teodorescu, *Primele școli de artă cinematografică din țară*, în *Film*, nr. 4/1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru aceeași revistă, și o primă schiță de filmografie [4], — S. Albu [5] și B. T. Rîpeanu [6]. Cîteva fragmente din amintirile lui Jean Mihail au apărut tot acolo [7], înainte ca o versiune a acestei lucrări să fie achiziționată de Arhiva națională de filme (1959), versiune ce cuprindea de asemenea în anexă o filmografie. O filmografie mai amplă poate fi considerată abia cea apărută în 1963, sub auspiciile Arhivei Naționale de filme, [8] fără ca ea să fi pretins la o cercetare a surselor și o verificare a informației. Tot în 1963, cînd apărea această din urmă filmografie — după o tăcere de cîțiva ani în acest domeniu —, noua revistă *Cinema* reia evocările istorice din trecutul filmului românesc [9], cărora li s-a adăugat în 1964 o serie de interviuri luate de Eva Sîrbu unor pionieri ai filmului românesc sub titlul generic « Istorie din memorie ».

Era un titlu oarecum simbolic pentru caracteristicile contribuțiilor amintite mai sus, care mai păstrau ceva din caracterul impresionist al celor ce le precedaseră cu două sau trei decenii [10]. Ca și în alte articole, apărute în diverse publicații (*Flacăra*, *Gazeta literară* etc.), se puteau găsi în toate contribuțiile acestei perioade elemente interesante și utile de informație, fără ca întregul să reprezinte mai mult decît un preludiu la o adevărată istoriografie cinematografică, în sens de disciplină științifică.

Acel moment din anii de după 1956 a avut importanța sa. Primul său merit este că a indicat un drum, învederînd necesitatea de a-l desțeleni și a-l netezi. Apoi, a dovedit dificultățile pe care le puteai întîmpina pe acest drum dacă luai drept ghid numai memoria, necontrolată și neconfirmată prin fapte și date certe. Anumite controverse iscate de acele prime publicații au învederat tocmai necesitatea acestei confruntări a amintirilor cu datele faptice. S-a indicat astfel sensul pe care trebuia să se meargă, pe acest drum. În al treilea rînd, s-a dat un semnal de alarmă, subliniind cît de urgent era să se purceadă la o adunare de date memorialistice într-un moment cînd rîndurile pionerilor filmului românesc începuseră să se rărească în mod periculos. Din nefericire, pentru mulți dintre ei întîrzierea a fost iremediabilă.

Dar, în același timp, diversele încercări din trecut au avut dezavantajul de a introduce în circulația istoriografiei străine o serie de date eronate, care au fost preluate și în unele publicații ulterioare. Cu atît mai mult a apărut deci nevoia de a da cercetărilor ulterioare o fundamentare științifică, spre a rectifica erorile, a completa datele necunoscute și a pune bazele unei informații complete și controlate.

Se năștea astfel problema trecerii de la istoria impresionistă și memorialistică la cea științifică. Ceea ce însemna că și în acest domeniu trebuiau introduse criteriile pe care Emil Racoviță, de pildă, le punea la baza unei științe pe care era pe cale s-o creeze: « severa disciplină a ordinei în cercetare, a rigorii în observație și experiență. . . neîncrederea față de ipotezele și teoriile a priori. . . credința numai în faptele riguros stabilite și conștiincios verificate ».

Atunci cînd, prin 1963, mi s-a cerut să deschid viitoarea « biblioteca cinefilului » cu o perspectivă — fie și redusă ca proporții — asupra istoriei filmului românesc, am măsurat toate dificultățile legate de încercarea de a da o soluție acestei probleme. Cred că acea primă filmografie, pe care o cuprindea micul volum apărut în 1965, a avut cel puțin meritul de a fi stabilit normele unei considerări științifice a acestei istorii. Pentru a-i da o asemenea temelie a fost nevoie de un volum de muncă destul de mare. Și totuși, n-am putut evita nici erorile, nici omisiunile. O nouă atitudine față de subiect, științific riguroasă, era însă fixată cu acest prilej, pe baze care au rămas valabile și au determinat sensul cercetărilor

[4] *Film*, nr. 10 și 11—12/1956.

[5] S. Albu, *45 de ani de la realizarea primului film românesc*, în *Film*, nr. 11/1957.

[6] B. T. Rîpeanu, *În legătură cu data primelor proecții cinematografice din România*, în *Film*, nr. 8/1957.

[7] Jean Mihail, *Umbre și lumini din trecut*, în *Film*, nr. 9, 10, 11/1957 și 3/1958.

[8] *Filmografia producției naționale de filme (1897—1946)*, în *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 3/1963.

[9] Vezi Jean Georgescu, *Lanterna cu amintiri*, în *Cinema*, nr. 2/1963; Marius Teodorescu, *Inceputurile filmului românesc*, în *Cinema*, nr. 6/1963; Gh. Vitanidis, *Pionierii filmului românesc: Jean Mihail*, în *Cinema*, nr. 7/1963.

[10] Studiile și notele apărute începînd din 1964 în S.C.I.A. (ca și însemnările de mai apoi ale lui B. T. Rîpeanu și ale lui Ervin Voiculescu din *Cinema*) au un caracter deosebit, ele încadrîndu-se de fapt în începuturile perioadei următoare a cercetărilor istoriografice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ulterioare. Pentru aceste cercetări, filmografia de atunci a fost utilă, prin aducerea în discuţie a datelor controversate, care trebuiau completate sau rectificate, ca şi prin delimitarea « petelor albe » ce mai dăinuiau în acest domeniu.

Prin însăşi utilitatea pe care o filmografie, chiar atît de sumară, o dovedea, a apărut însă necesitatea de a da acestei probleme o soluţie completă, printr-o cercetare exhaustivă a surselor de informaţie. Numai astfel se putea ajunge la întocmirea unei ample *filmografii naţionale*, care se dovedise elementul de bază al oricăror viitoare studii de istoriografie cinematografică românească.

Întocmirea unei asemenea filmografii naţionale complete presupunea însă, în prealabil, rezolvarea unei alte probleme: adunarea materialelor care să ajute la stabilirea ei. Această operă a fost preluată, din 1965 încoace, de către Arhiva naţională de filme, condusă pe atunci de Dumitru Fernoagă, care a înţeles că o asemenea lucrare se încadra firesc în misiunea instituţiei, adevărat muzeu al filmului, ce trebuie să polarizeze obligator şi să dinamizeze pe cercetătorii istoriei acestei arte.

Constituirea unei « comisii de istorie a filmului românesc » — care a reuşit să achiziţioneze un important material de filme, fotografii, documente, afişe, programe, memorii, care a mobilizat în centrele principale din ţară o serie de cercetători ai trecutului şi a întreprins o vastă anchetă pintre toţi cei ce au lucrat în domeniul filmului românesc în trecut — a dat un conţinut nou acestei etape. Ea nu este încheiată, dar rezultatele ei sînt de pe acum deosebit de bogate. Consfătuirea care, în aprilie 1967, a reunit pe cercetătorii cărora Arhiva naţională de filme le-a încredinţat, în diferite centre din ţară, sarcina explorării surselor de informaţie — presă, documente, acte de arhivă — a fost un bun prilej de verificare a metodelor de lucru şi de confruntare a orientărilor în această muncă inedită.

Cu această ocazie s-a putut trage concluzia că ne aflăm, în adevăr, în plină desfăşurare a unei acţiuni de cercetare ştiinţifică în acest domeniu. Istoriografia noastră cinematografică dovedise că există.

★

Paralel cu continuarea activităţii începute de Arhiva naţională de filme pentru asigurarea bazei materiale a cercetării de istoria filmului românesc, s-a pus în acel moment şi problema dezvoltării bazei sale organizatorice. Acest lucru a început, tot în cursul anului 1967, prin activizarea Secţiei de istoria teatrului, muzicii şi cinematografiei din Institutul de istoria artei, în sensul de a acorda problemelor de istoriografie cinematografică o pondere tot mai mare.

Colaborarea dintre Institutul de istoria artei şi Arhiva naţională de filme în acest domeniu — concretizată printr-un protocol semnat în 1968 — a dus la întocmirea unor planuri de lucru care coordonau eforturile celor două instituţii în problema dezvoltării istoriografiei cinematografice româneşti.

Spre sfîrşitul anului 1968 s-au încadrat, atît la Institut cît şi la Arhivă, absolvenţi din prima promoţie de filmologi a Institutului de artă teatrală şi cinematografică « I. L. Caragiale », noi elemente tinere căpătînd astfel perspective de specializare în exigenţele istoriografiei cinematografice.

Toată această evoluţie a determinat, la sfîrşitul anului 1968, o autonomizare a Sectorului de istoria cinematografiei din Institutul de istoria artei. Prin aceasta s-a început rezolvarea problemei bazei organizatorice a cercetării, căreia Arhiva naţională de filme îi asigurase baza materială. Dar, în acelaşi timp, s-a lichidat şi decalajul în care ne aflam faţă de ţările unde fiinţau mai de mult asemenea sectoare de cercetare ale istoriei celei de-a 7-a arte, noua disciplină dobîndindu-şi şi la noi galoanele oficiale.

Obiectivul noului sector trebuie să fie dinamizarea şi îndrumarea ştiinţifică a muncii din acest domeniu, contribuirea în mod hotărîtor la pregătirea şi întocmirea, la un înalt nivel ştiinţific, a unei viitoare « Istorii a cinematografiei româneşti ».

Pentru atingerea acestui scop vor fi preţioase, desigur, învăţămintele trase din sesiunea de comunicări ştiinţifice organizată de Institutul de istoria artei, în colaborare cu Arhiva naţională de filme, în decembrie 1968. Această sesiune, dedicată « Istoriei filmului mut în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

România », a constituit un adevărat bilanţ în mers al rezultatelor muncii celor două instituţii care colaborează în acest domeniu, dar în acelaşi timp şi o jalonare a drumului lor de viitor. Fiindcă, în adevăr, cele două teme puse în discuţie au abordat cele două probleme cardinale cu care este confruntată istoriografia cinematografică românească, în stadiul actual al dezvoltării sale.

În primul rînd, această sesiune a discutat referatul *Filmografia naţională, problemă de bază a cercetării de istoriografie cinematografică*. Cu acest prilej a fost înfăţişată participanţilor prima parte a « Filmografiei naţionale » întocmită în colaborare de cercetători ai Institutului de istoria artei şi ai Arhivei naţionale de filme, şi anume filmografia perioadei filmului mut (1897 —1930). Este perioada cea mai greu de studiat, din cauza dispariţiei izvoarelor de informaţie orală, a abundentelor pierderi de documente materiale şi a dificultăţilor pe care le prezintă depistarea informaţiilor de specialitate în publicaţiile contemporane. Întocmirea filmografiei acestei perioade îndepărtate, de început, a servit astfel drept test al metodelor de lucru şi verificare a criteriilor alese de autorii ei, criterii ce au fost puse în discuţia participanţilor la sesiune. Rezultatele acestor discuţii, ca şi contribuţiile aduse prin comunicările făcute în cadrul temei respective, vor servi nu numai la ameliorarea părţii realizate pînă acum din filmografia naţională, dar şi la obţinerea unei forme optime a părţii care se află încă în lucru (1931 —1948). Pentru aceasta e desigur nevoie, în primul rînd, să fie epuizate şi acele surse de informaţie din presă care n-au fost cuprinse încă în cercetare de pînă acum.

În acest fel, problema întocmirii filmografiei naţionale, care s-a dovedit în adevăr, aşa cum spunea referatul, că este « problema de bază a cercetării de istoriografie cinematografică », se va apropia de rezolvarea ei.

Pentru a o însoţi de un aparat ştiinţific care să-i completeze datele în mod adecvat, se va pune în imediat problema de a înscrie în planul de cercetări realizarea următoarelor anexe obligatorii ale ei:

a. bibliografia completă a filmului românesc;

b. culegerea textelor publicate la noi despre arta filmului, pe de o parte, şi despre filmul românesc, pe de alta;

c. culegerea documentelor de arhivă privind dezvoltarea cinematografiei în România, ceea ce presupune rezolvarea unui amplu volum de muncă arhivistică, aflată încă în faţa noastră;

d. fişele filmografice ale filmelor artistice realizate pînă la naţionalizarea cinematografiei româneşti (cele din perioada ulterioară fiind în curs de realizare şi în mare parte deja realizate, prin grija Arhivei naţionale de filme).

În acelaşi timp este necesar să fie continuată sistematizarea şi prelucrarea bogatului material documentar adunat de Arhiva naţională de filme în ultimii ani, pentru a-l putea utiliza pe viitor în modul cel mai temeinic.

A doua temă pusă în discuţia sesiunii de comunicări din decembrie 1968 a fost consacrată *Problemelor estetice ale filmului mut*. Este cea de-a doua mare categorie de probleme care se pun în faţa noastră în stadiul actual al cercetării de istoriografie cinematografică. Referatul s-a limitat de asemenea la perioada filmului mut, aleasă tot ca un test pentru aplicarea unor principii de lucru, şi a pus în discuţie o serie de teme menite să îngăduie realizarea primelor schiţe de sinteze pe anumite sectoare ale cercetării estetice: arta regizorului, arta actorului, elementele plastice, genurile abordate, influenţa criticii şi cea a şcolilor de film, relaţia dintre realitatea socială şi ficţiune în dramaturgia filmelor respective etc. Modul de abordare a acestor sinteze în comunicările prezentate, precum şi clarificările aduse prin discuţiile purtate în jurul lor constituiau deci principala preocupare care a determinat alegerea acestei teme. Aceeaşi preocupare a stat de altfel şi la baza volumului de *Contribuţii la istoria filmului românesc*, înscris în planul de lucru al Sectorului de istoria cinematografiei din Institut. În ambele cazuri problema era de a face o şcoală, de a îndeplini o operaţie pregătitoare în vederea redactării unor viitoare capitole din istoria filmului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Această primă încercare de a trece la o considerare a materialului de fapt existent în acest domeniu nu numai din punct de vedere istoric-cultural, ci și din punct de vedere estetic presupunea ordonarea și judecarea acestui material după criteriile artistice și stabilirea unor *judecăţi de valoare* asupra fenomenului respectiv.

Desigur că încercarea aceasta putea să apară temerară atunci cînd se exercita asupra producţiilor cineamtografice românești din epoca mută. Perioada aleasă era, în adevăr, deosebit de ingrată prin calitatea filmelor, produse în condiţii precare, de diletantism artistic și de paupertate tehnică. De aceea încercarea de a o judeca pe baza unor criterii pur estetice putea fi considerată o îndrăzneală sau chiar o eroare. Dar, încă o dată, trebuie să subliniem că era vorba de a aplica aci un test pentru valabilitatea unor principii și metode de lucru. Și dacă, într-un test realizat în condiţii atît de dificile, aplicarea criteriilor estetice se dovedește posibilă, rezultatul testului va fi cu atît mai valoros și mai util.

Poate că în acest fel ne va fi mai ușor, pe viitor, să luptăm contra persistenţei unui punct de vedere care a fost în trecut și este și azi punctul de vedere al unora dintre intelectualii noștri, chiar dintre cei ce fac act de profesiune critică în cinematografie. Este punctul de vedere al unei indulgenţe superioare, al unei condescendenţe ușor ironice faţă de produsele autohtone pe care, atunci cînd le compară cu cele străine din aceeași epocă, par să le deteste cordial. O atitudine înrudită cu cea care, pe vremuri, caracteriza pe « românii deștepţi » ironizaţi de Camil Petrescu, fiindcă aveau convingerea preconcepută că tot ce e românesc e inferior. Perpetuată pe alocuri și astăzi, dintr-o greșită înţelegere a spiritului critic, atitudinea aceasta apare acum deosebit de perimată și de periculoasă. Discuţiile din cadrul sesiunii au încercat să opună ideilor preconcepute cunoașterea științifică a obiectului de studiu. Și dacă, exercitînd acest studiu asupra celui mai ingrat dintre materiale, s-a putut găsi în el cîte o valenţă artistică, aceasta constituie desigur un argument cu atît mai puternic împotriva amintitei atitudini.

Pe de altă parte, era foarte util să se exercite criteriile unei atitudini științifice de istoriografi și filmologi tocmai asupra acestei epoci, fiindcă în alte ţări, alţi cercetători — mai indulgenţi — au valorificat creaţii din aceeași epocă demne de și mai puţin interes decît ale noastre. Și acest lucru ne-a pus, pe planul istoriografiei internaţionale, într-o situaţie de nedreaptă inferioritate. Era un gol care trebuia completat.

De asemenea trebuie să ţinem seama de faptul că, tot ca o pregătire a viitoarei istorii a cinematografiei românești, ni se pune problema de a stabili criteriile după care ea va fi concepută. În acest scop era bine să cercetăm, pe etape, posibilitatea de aplicare a judecăţilor de valoare și a criteriilor estetice, spre a ne orienta pînă la ce punct și în ce compartimente ale acestei istorii o vom considera ca *un capitol de istorie a culturii românești* și începînd de unde ea poate deveni *o istorie a artei filmului românesc*.

În același timp, se stabileau astfel și coordonatele viitoarei periodizări a istoriei la care ne referim. Această periodizare poate să fie făcută, în adevăr, fie în raport cu etapele evoluţiei filmului mondial, fie în raport cu marile momente ale evoluţiei filmului românesc însuși, fie, în sfîrșit, în raport cu momentul trecerii cinematografului românesc din cadrul fenomenului cultural în cel al fenomenului artistic. După cum, desigur, aceste criterii se pot combina într-o oarecare măsură și într-o anumită proporţie. Dar pentru a stabili toate acestea era necesar ca în prealabil să se cunoască, așa cum am arătat, pînă unde și în ce măsură fenomenul cinematografic a constituit la noi numai un fenomen cultural și în ce măsură și începînd de cînd a devenit un fenomen artistic. Iată încă una din justificările punerii în discuţie a temei respective, pentru perioada aleasă.

Vrem să credem că discuţiile purtate în jurul acestor probleme, în cadrul sesiunii din decembrie, au dat roade utile pentru orientarea noastră viitoare. Tot pentru a obţine roade noi într-un domeniu neglijat pînă acum, s-a încercat cu acest prilej ca în comunicările și discuţiile din jurul acestei teme să fie angrenaţi cît mai mulţi dintre criticii cinematografici de astăzi. Am dorit astfel să le trezim interesul pentru problemele de istoria filmului și de filmologie. Fiindcă în discuţiile din jurul acestor probleme avem nevoie de un cerc cît mai larg de specialiști și de oameni de cultură binevoitori faţă de fenomenul cinematografic,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fiindcă pentru a da viață acestui sector de preocupări trebuie să dinamizăm în jurul său cît mai mulți artiști și gînditori tineri, în care se ascund poate tot atîția cineaști potențiali.

Desigur că nici aceasta nu e o problemă ușor de rezolvat. E o mare deosebire între cronica de ziare și reviste și activitatea de filmologie. Aceasta se face în bibliotecă și la masa de montaj, cu fișele în față și cu referințele pregătite, dar mai ales cu multă dragoste pentru obiectul de studiu. Este desigur și o operă de critică, dar e mai ales un act de iubire. Findcă filmologia servește deopotrivă istoria filmului, înțelegerea operelor și așezarea lor într-o ierarhie și o perspectivă, dar servește și la integrarea cinematografului în marea carte a culturii naționale. Ceea ce nu implică desigur ignorarea altor culturi, ci doar stabilirea unor raporturi între ele și fenomenele autohtone. De aceea filmologia românească și istoriografia cinematografică are nevoie să conteze pe oameni de cultură, în sensul cel mai larg, după cum creatorii filmului românesc trebuie să fie oameni de cea mai largă cultură. Experiența cercetării istorice are și aci avantajele ei, fiindcă ne dovedește că de cîte ori un film românesc din trecut a fost nereușit a fost de vină o fisură în cultura creatorului său. Și fenomenul acesta negativ trebuie evitat pe viitor, dacă vrem să învățăm din istoria filmelor noastre ceva util în practică. E și acesta unul din motivele pentru care trebuie să facem istorie de film.

*

Mai de mult, deci, problema de bază a istoriografiei noastre cinematografice era dobîndirea unui caracter de disciplină științifică, prin rigoarea și severitatea cercetării surselor de informație și a materialelor documentare.

Mai de curînd, problema primordială a fost asigurarea unei baze materiale și a unei baze organizatorice pentru aceste cercetări. Am văzut că și una și alta sînt bunuri dobîndite.

Actualmente, problematica istoriografiei noastre — așa cum a arătat sesiunea de comunicări din decembrie 1968 — trebuie să fie dominată de preocuparea definitivării filmografiei naționale, cu toată aparatura sa de anexe necesare, și de problema continuării lucrărilor de sinteză pe marile teme de cercetare estetică.

În ce privește filmografia, a apărut evident că ea este baza esențială a cercetării. Studiind o filmografie completă îți dai seama de liniile de forță care au condus pe creatori, de direcția eforturilor lor, de coordonatele sociale și economice care au determinat alegerea cu precădere a unor anumite teme și subiecte, de raportul dintre creația lor și momentul în care se afla evoluția mondială a cinematografului, de răsfrîngerea situației politice în creațiile artistice. Studiind atent o bună filmografie te poți orienta în periodizarea etapelor, în gruparea forțelor artistice, în evidențierea temelor principale. De aceea filmografia este esențială și prețioasă. De aceea nu se poate concepe o istorie a filmului fără ea.

Dar, în același timp, filmografia nu este chiar istoria filmului. Chiar dacă din punct de vedere cantitativ ea își rezervă surprize, chiar dacă uneori îți permite inducții asupra conținutului, ea nu poate deschide decît o vagă perspectivă asupra calității substanțiale a operelor. Și fără a judeca valoarea operelor nu putem socoti că facem o istorie a artei filmului românesc. De aceea, în măsura în care istoria viitoare a cinematografiei noastre va fi și istoria artei filmului nostru, va trebui să punem accentul pe elementele artistice ale conținutului operelor, să le judecăm dintr-o perspectivă estetică.

Cît privește problematica unui viitor relativ apropiat, istoriografia noastră cinematografică trebuie desigur, pe baza tuturor materialelor de care ne ocupăm actualmente, să năzuiască spre întocmirea unui tratat de *Istoria filmului românesc*, pentru care va trebui să tragă învățămintele și să culeagă roadele eforturilor de astăzi.

Dar nu e cazul oare să ne întrebăm aci și care vor fi problemele de perspectivă mai îndepărtată ale istoriografiei noastre cinematografice?

Istoria artei, ca orice disciplină istorică, este în permanentă devenire. Ea nu se exercită numai asupra creațiilor unei anumite perioade, ci își dobîndește neîncetat noi materiale de cercetare prin noi creații. Chiar situate în actualitate, operele artistice trebuie să fie judecate în raport cu contribuția lor la evoluția artei respective, o evoluție neîncetată, permanentă și fără de sfîrșit. Operele de artă solicită deci raportarea la valorile trecute și esti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

marea — fie și provizorie, fie și ipotetică — a locului pe care îl vor ocupa în cadrul istoriei artei respective. O perspectivă istorică asupra unei opere de artă actuale ajută astfel la înțelegerea ei, la luminarea semnificațiilor sale. De aceea, istoriografia cinematografică, la fel cu orice sector de istoria artei, nu are o misiune limitată și nici o problematică definită. Fiecare nou moment din evoluția artei de care se ocupă deschide în fața cercetătorului istoriei acestei arte probleme noi.

Este însă de la sine înțeles că, în acest fel, problematica istoriografiei cinematografice va lua, din ce în ce mai mult, un aspect de teoretizare estetică, dînd o pondere tot mai mare considerării operelor din punctul de vedere al criteriilor artistice. De aceea este evident că evoluția viitoare a problematicii istoriografiei noastre cinematografice va merge pe aceeași linie pe care s-a angajat în ultimii ani, aceea a evoluției de la considerarea aspectului cinematografiei ca fenomen cultural la considerarea aspectului său de fenomen artistic.

Va fi momentul în care cercetătorii din acest sector al istoriei artei vor trebui să se preocupe de felul cum pot ajuta, cu mijloacele lor, la o tot mai bună înțelegere a creației românești în acest domeniu, dar și la o tot mai activă orientare a acestei creații către încadrarea ei nu numai în istoria filmului românesc, dar și în istoria filmului mondial. Să nădăjduim că acest mod de a vedea lucrurile va avea, în viitor, și un obiect de studiu adecvat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IOAN LIVESCU

de ANCA COSTA-FORU

Trăsăturile caracteristice artei actoricești a unei generații le imprimă fără îndoială marile personalități; profilul acestora rămîne filigranat distinct în peisajul teatral al epocii lor. Nu este însă mai puțin adevărat că forfota *tuturor* actorilor colorează și îmbracă acest peisaj, îi umple contururile, îl completează prin tușe succesive, care se alătură sau se suprapun. Chiar prezența numeroasă a celor pe care un termen încetățenit în teatru îi desemnează drept « utilități » contribuie la diferențierea și reliefarea valorilor, la sporirea expresivității și puterii de evocare a unei impresii generale. Cunoașterea tendințelor unei anumite perioade implică, dacă vrea să nu fie ciuntită, o inițială cuprindere globală, o familiarizare cu un întreg climat, fără de care selecția ulterioară nu este posibilă.

Despre jocul unui actor rareori concordă toate părerile, chiar în timpul vieții sale; cît de exacte și de drepte pot fi atunci caracterizările, clasificările noastre contemporane aplicate creațiilor actoricești ale trecutului, emise pe baza unor afirmații aparținînd altora, pîndite de riscul sacrilegiului ori al elogiului excesiv? Fără să fi fost un *mare* actor, Ioan Livescu a fost un actor *bun*, care își lucra rolul cu preocuparea de a-l defini în raport cu celelalte, cu o seriozitate profesională care nu era foarte curentă în zilele lui. Suplinea prin rîvnă, inteligență și instrucție lipsa unei autentice vibrații, a unei arderi interioare. Uneori ambiția l-a împins să se desolidarizeze de colegi, alteori o anumită superioritate afișată a împiedicat stabilirea de relații de trainică simpatie între el și colegii săi. Fără bunăvoință, A. Davila l-a caracterizat lapidar: « . . . inteligent, caracter agresiv și invidios. . . muncitor, mijloace scenice puține și numai în genul său. . . îi convin rolurile de bărbați marcați (resonneur). . . concepe un rol, însă nu este în stare să-l interpreteze. Educație artistică foarte înaintată. . . » [1].

Livescu trebuie apreciat și ca profesor, într-o îndelungată activitate pentru care avea reală vocație și care îi punea în valoare desigur și vocea sonoră, dicțiunea, distincția atitudinilor, dar mai ales posibilitățile sale ca pedagog și organizator, calitățile sale de om de cultură, cu o curiozitate intelectuală receptivă, spiritual, cu ușurința exprimării și a scrisului. Liviu Rebreanu îi aprecia metoda și mai ales preocuparea constantă pentru cultivarea originalității fiecărui elev [2]. Printre elevii lui Livescu s-au numărat Bălțățeanu, Manu, Sîrbu, Valentineanu și întotdeauna ceva din strălucirea elevului se răsfrînge și asupra profesorului.

Ioan Livescu, născut în martie 1872, era fiul unui magistrat, care fusese un timp președinte de tribunal, apoi consilier, înainte de a se consacra avocaturii. Mama sa, născută Hîncu, fusese profesoară. Institutul Schévitz — Thierrin, liceele Sf. Sava, Matei Basarab

[1] Din referințele lui Davila, ianuarie 1908, redactate la cererea ministerului, mapa *I. Livescu*, Muzeul Teatrului Național București.

[2] L. R., *Examenele Conservatorului, clasa d-lui Livescu*, în *Rampa*, 1913, 29 mai, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și Sf. Gheorghe au fost școlile la care a învățat, înainte de a se înscrie la Conservatorul de artă dramatică din București, la clasa profesorului Vellescu. Ștefan Vellescu avusese, după cum se știe, clase celebre; și din seria din care făcea parte Livescu avea să se distingă talentul foarte personal al lui Petre Liciu, pe lîngă Aristide Demetriade, Alexandrina Liniver — viitoare Gusti, Lucreția Ionescu — viitoare Brezeanu. Totuși, în lumina unor exigențe superioare, învățămîntul artistic începea să se dovedească insuficient, sistemul de predare, mărginit[3]. Ioan Livescu s-a remarcat în Conservator, însă fără să întrunească aprecieri unanime: « are un organ perfect, dar ce folos că se mulțumește cu atît. Aproape toate intonațiile sînt false la d-sa. Face un abuz colosal de notele grave și masca-i lipsește aproape cu desăvîrșire... să învețe că la declamație nu se cîntă ci se vorbește și cînd cineva posedă mijloace ca să facă treabă e păcat să-și bată joc... »[4], spunea despre el Teleor. Cu toate acestea apariția sa la examenul de absolvire, în mai 1892, la Ateneu, fu notată și hotărî acordarea, de către ministrul Instrucțiunii, Tache Ionescu, a unei burse de studii tînărului Livescu. În vara anului 1892, Livescu pleca efectiv la Viena, unde avea prilejul să vizioneze printre altele o expoziție internațională de teatru, despre care a scris, apoi la Paris. La Paris Livescu urmărea cu asiduitate spectacolele Comediei Franceze, ca și ale celorlalte teatre, pe scenele cărora se perindau monștri sacri și stele, ca Mounet — Sully, Coquelin, Réjane, Silvain etc.; a audiat conferințe și cursuri la Sorbona și la Conservator.

Întors în țară, în toamna anului 1892, Livescu a fost angajat gagist la Teatrul Național din București cu 80 lei lunar; în anul imediat următor leafa sa era de 100 lei lunar, în timp ce, de pildă, Iancu Brezeanu era plătit cu 220 lei, Fanchette Ventura cu 300, iar Elena Teodorini, așteptată să cînte în țară, în cadrul unui turneu, urma să primească 3000 pe seară! Distribuit în spectacolul de deschidere a stagiunii, *Despot Vodă* (V. Alecsandri), Livescu debuta pe scena Naționalului în micul rol Ahmed Bairactarul, solul sultanului, care apare în finalul actului IV, într-un costum scînteietor.

Dar de pe atunci încă Livescu nu era solicitat exclusiv de teatru. El avea veleități literare și ajunsese să publice încă din timpul studenției; colaborările sale la revistele *Fîntîna Blanduziei*, *România literară*, *Generația nouă*, *Literatorul* datează din anii 1889—1891. La 17 martie 1892 i se reprezenta la Teatrul Național din București piesa *Floarea din Firenze*, « comedie-idilă originală în două acte și în versuri », în interpretarea Aristizzei Romanescu și a lui Nottara, Niculescu, Brezeanu. Această primă încercare a fost urmată de alte piese, la rîndul lor jucate: *Cerșetorul*,[5] *Îngerii lui Rafael*[6]. La Paris Livescu intrase în legătură cu *Revue Félibréenne* și cu Uniunea « des jeunes gens de lettres » căreia îi trimisese un caiet de versuri. *Revista Teatrelor* (1893—1903) apărea la București, apoi la Craiova, din nou la București, sub îngrijirea lui Livescu, care era sufletul ei, semna cîte două ori trei articole în fiecare număr și probabil tot el se ascundea sub pseudonime ca Sfredeluș, Rex, Lear, Foarfecă, Reporter, Condei și altele. În continuare a fost un colaborator permanent al *Rampei* și al altor periodice, unde publica amintiri din teatru, foiletoane satirice, articole în care apăra condiția socială a actorului, intervenea atunci cînd convenționalul și maniera amenințau să înlocuiască sinceritatea în interpretarea scenică, pleda pentru o artă « care să dovedească ceva », să fie « făcută pentru om »[7].

În paralel cu activitatea publicistică statornică, Livescu a fost și a rămas un neobosit conferențiar. Cînd încă nu împlinise 18 ani, vorbea cu degajare la Ateneu despre femeie (*Cuvinte despre femeie*, februarie 1890). Fenomenul artistic complex al teatrului a devenit însă foarte repede subiectul central al conferințelor sale, care dovedeau posibilitatea unor pătrunzătoare concluzii și judicioase asociații de pe urma lecturilor întinse, pe lîngă umor și aplomb.

[3] T. (D. Teleor), *De la Conservator*, în *Lupta*, 1892, 9 iunie.

[4] T., *De la Conservator*, în *Lupta*, 1892, 9 iunie.

[5] Ioan I. Livescu, *Cerșetorul*, dramă-idilă originală în două acte și în versuri, București, 1894.

[6] Ioan I. Livescu, *Angerii lui Rafael*, fantasie originală în versuri în trei acte, București, 1894; în rolul Rafael Sanzio: I. Livescu.

[7] Ioan I. Livescu, *Teatrul modern alături de melodramă și de tragedia clasică*, în *Literatură și artă română*, București, 1907, anul XI, p. 161.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1 — „Cabina 5" de la Teatrul Naţional: Soreanu, Livescu, Demetriade şi Sturdza (de la stînga spre dreapta).

În 1895, actorul Ioan Livescu trecea la Teatrul Naţional din Craiova; după trei ani, în urma unor serioase neînţelegeri şi procese cu comitetul administrativ, urmate de excluderea, apoi reprimirea lui în Societatea Dramatică craioveană, Livescu părăsea Craiova pentru a se reangaja la Teatrul Naţional din Bucureşti. Aici avea prilejul să urmărească «marile modele»[8]: Agatha Bîrsescu, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Novelli, Georgette Leblanc, Le Bargy, Lugné-Poë, Suzanne Desprès, De Max; să lucreze alături de: Aristizza Romanescu, Liciu, Nottara, Sturdza, Demetriade, Maria Ventura, Maria Giurgea, Tina Barbu, Tanţi Cutava-Barozzi, Maria Filotti şi atîţi alţi excelenţi actori; să fie în contact direct cu personalităţi fără de care teatrul românesc modern ar fi greu de înţeles: Caragiale, Delavrancea, Davila, Pompiliu Eliade, Lecca, Gusti. Pe scenă, în afară de activitatea actoricească pe care a desfăşurat-o de-a lungul vieţii, Livescu a încercat şi experienţa de director de scenă; în această calitate a fost confirmat în 1919, la recomandarea lui Rădulescu-Motru.

Cariera de profesor a lui Livescu, care se resimte fireşte înlesnită de cea de conferenţiar, datează de pe vremea cînd o suplinea pe Aristizza Romanescu, plecată în străinătate, la catedra de la Conservator. În 1908, Ministerul Instrucţiunii Publice îl desemna să ţină un curs de dicţiune cu profesorii secundari din toată ţara; au continuat apoi altele, cu institutorii din Bucureşti, în cadrul societăţilor şcolare, de asemenea la cursurile de vară ale universităţii libere din Vălenii-de-Munte, la cererea lui N. Iorga. În 1911, Livescu obţinea numirea ca profesor suplinitor la Conservator, în 1914 ca profesor titular provizoriu, în sfîrşit în 1919 ca profesor definitiv. Cariera profesorală s-a întregit prin diferitele numiri la şcolile militare de ofiţeri, la Seminarul Nifon, la Seminarul Pedagogic al Universităţii.

În timpul războiului din 1916—1918, Livescu s-a refugiat la Iaşi, unde funcţiona o singură trupă de teatru, care grupa actorii din Iaşi, Bucureşti, Craiova şi care dădea reprezentaţii în spitale, în deplasări în spatele frontului. La Bucureşti se întorcea abia la sfîrşitul anului 1918, oprindu-se pe drum şi la Galaţi, în turneu. La Iaşi, în timpul directoratului lui I. Petrovici, Livescu, «prea iubitor de măriri» — cum muşcător i se spune în *Cronicarul*[9], a obţinut sub-direcţia teatrului. Subdirector general Livescu va mai fi şi în 1922, în timpul celei de a doua direcţii a lui Alexandru Mavrodi. Între timp, în 1920, Livescu a fost numit inspector al Conservatoarelor de stat şi particulare şi, la propunerea lui Iorga,

[8] Ioan I. Livescu, *Treizeci de ani de teatru*, Bucureşti, 1925, p. 111.

[9] *Viziuni ieşene. În lumea actorilor*, în *Cronicarul*, 1918, nr. 7, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

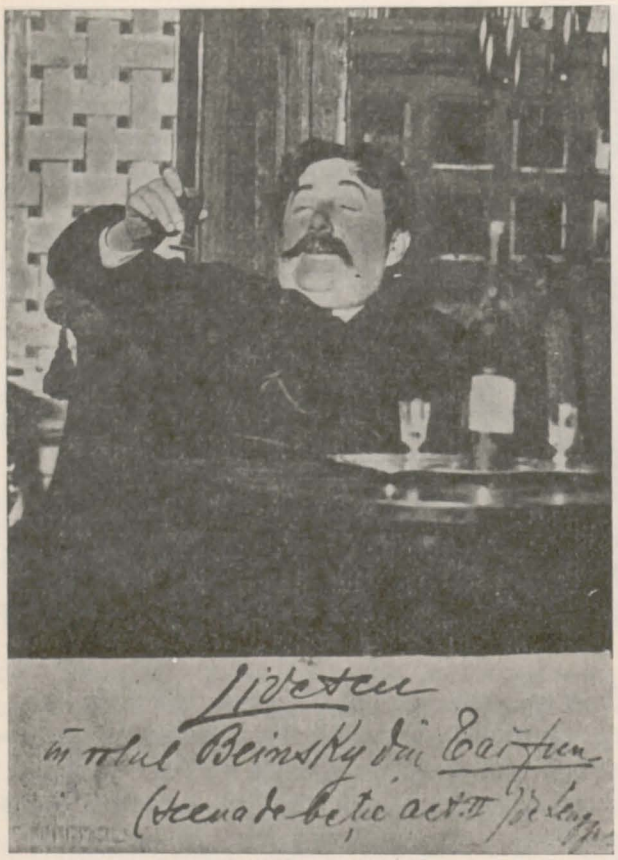


Fig. 2 — Actorul Livescu în *Taifun*, de M. Lengyel.

tot lui i s-a acordat prima conducere a nou-înființatului Teatru Popular (Liga Culturală), în 1921.

În 1925, Livescu și-a publicat memoriile: *Treizeci de ani de teatru*, lucrare premiată de Academia română; lăsînd la o parte tendințele de autopreţuire și chiar uneori de disculpare, aceste amintiri sînt efectiv « contribuţii la istoria teatrului românesc », cum le-a subintitulat, prin datele preţioase cu privire la piese și autori, direcţii teatrale și mai cu seamă colegi — actori, pe care le conţin și care depășesc, așa cum depășesc în general toate memoriile, sfera informaţiilor strict personale.

Ulterior Livescu a continuat să desfășoare o amplă activitate culturală, să ţină prelegeri la Ateneu, la universitatea radio, să participe la întîlniri internaţionale în care susţinea comunicări, să întreprindă turnee de conferinţe, să organizeze șezători.

În aprilie 1942 Livescu era sărbătorit printr-o manifestare jubiliară la Ateneu, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate artistică și culturală; cu acest prilej a ales spre a interpreta un personaj cu care își consolidase autoritatea: Tartuffe. Ioan Livescu a murit la București în februarie 1944 și a fost înmormîntat la cimitirul Sf. Vineri.

Profesorul Livescu recomanda elevilor săi, viitori actori, spirit de observaţie, citînd în sprijinul său sfaturile pe care la rîndul lui le primise de la Ștefan Vellescu: « Băieţi! să știţi că voi sînteţi spionii societăţii. Așa m-a învăţat Régnier, care mi-a fost dascăl la Paris. În artă aveţi nevoie să prindeţi tot ce vă trece prin faţa ochilor. . . »[10]. Interpretările actorului Livescu au transmis această pătrundere și ascuţime a observaţiei, care, în primul rînd, hotărăște firescul unei interpretări. În partituri de mică respiraţie — și, lipsit de prejudecăţi, Livescu a fost de cele mai multe ori deţinătorul unor roluri care, în cronici, se menţionează în general fugitiv, în fraze de tipul « foarte bine toţi ceilalţi, dintre care nu vom aminti decît pe. . . »[11] — în roluri deci episodice el nu era niciodată șters, colora personajul, îl particulariza în așa fel încît spectatorul îl distingea și îl reţinea[12]. Grăuntele pe care îl adăuga sporea încărcătura de viaţă a personajului și cronicarul nu uita să-l detașeze din ceata rolurilor și să-l înregistreze[13]. Bineînţeles că la această individualizare scenică

[10] Livescu, *Colţuri de spionat*, în Rampa, 1912, 25 ianuarie.

[11] L. R., (Liviu Rebreanu), *Cronica*, în *Scena*, 1910, nr. 6—7, p. 92.

[12] Borleigh în *Maria Stuart*, Kaliany în *Vlaicu Vodă*, Vargas în *Patrie*, Vogelsang în *Institutorii*, Fontenelle și de Porcelet în *Banii (Les affaires sont les affaires)*, logofătul Trotușanu în *Viforul*, Cascard (rol deţinut la Paris de Coquelin) în *Zaza*, alături de Maria Filotti în rolul titular, Detlev, conte de Asterberg, în *Heidelbergul de altădată*, dominicanul Sartorius în *Ringala* ș. a.

[13] . . . « Dans ce dernier rôle (baron de Ligneuil, în piesa *Rivala*, de Kistemaeckers — Delard) qui lui allait comme un gant, (Livescu) a fait, j'ose le dire, la plus belle création de sa carrière . . . » (A. Davila, *Notre théâtre*, în *La Roumanie*, 1908, 16—29 decembrie). « Tipul bătrînului Chevassieux (în piesa *Omul de altă dată* — *Le vieil homme* de G. de Porto-Riche) a fost bine slujit de humorul savuros al lui Livescu » (Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, 1911, 26 octombrie). « Cel mai mult mi-a plăcut însă d. Livescu în rolul lui Beinski (în piesa *Taifun*, de M. Lengyel). Îl socotesc actor de mare anvergură! » (Paul Wegener, *Impresii asupra teatrului din București, Wegener la o reprezentaţie a lui « Taifun »* în *Rampa*, 1922, 11 decembrie p. 5). « În fruntea interpreţilor a fost chipul precis, calm, firesc și autentic înfăţișat de Dl. Livescu, care a jucat cu o înţelegere și cu o forţă de cuprindere impresionante » (asesorul Brack în piesa *Hedda Gabler*, de H. Ibsen, în rolul titular Maria Filotti, vezi D. T. — Dem. Theodorescu, *Cronica teatrală*, în *Timpul*, 1923, 24 martie, p. 4).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atentă contribuia latura plastică a compoziţiei rolului, de care Livescu se îngrijea în mod deosebit. Rîndurile calde şi recunoscătoare din amintirile lui, în care evocă figura şi arta grimeurului Machauer[14] pot fi în acest sens lămuritoare. « Un maestru al măştii » îşi aminteşte de el Ion Marin Sadoveanu[15] marcînd prin această definiţie distanţa parcursă şi progresul înregistrat de actorul căruia i se reproşa în Conservator tocmai absenţa expresivităţii. Succesul portretului lui Napoleon, în piesele *Vae Victis*, de Richard Voss, şi *Madame Sans-Gêne*, de Victorien Sardou, a fost în mare măsură o chestiune de mască.

Dar aspectul exterior nu era decît rezultatul unui efort de gîndire, de analiză, de justificări psihologice şi sociale[16], de meditaţie, un efort pe care criticii contemporani n-au omis să-l sesizeze[17]. Această calitate intelectuală a jocului lui Livescu acţiona ca un stimulent în munca de echipă şi obliga partenerii la o lăudabilă sincronizare; iată ce spunea A. de Herz: « [Livescu] este actorul conştiincios căruia nu-i scapă cele mai mici amănunte, ce ajută la reliefarea unui rol, mai ales cînd este vorba de a întrupa un tip; este actorul de compoziţie de la care generaţiile tinere au de învăţat cu foarte mult folos. Ceea ce caracterizează, îndeosebi, genul lui Livescu este inteligenţa scenică, pe care nu o au mulţi actori. Veşnic în acţiune, trăindu-şi mereu personajul pe care-l reprezintă, totdeauna atent la jocul partenerului pentru a-l urmări sau a-l readuce la nivelul jocului său, care e totdeauna precis, Livescu este un element de o netăgăduită valoare şi de un folos însemnat pieselor moderne »[18].

Fără îndoială Davila vedea just cînd aprecia la Livescu modul lui de a concepe — de a construi un rol. În amintirile lui Livescu, relatarea pregătirii rolului Mouzon (din *Magistraţii — La robe rouge*, de Brieux, stagiunea 1902—1903) este extrem de interesantă tocmai pentru că exemplifică probitatea profesională a actorului, a cărui receptivitate bine antrenată se extinde pe o largă arie socială, capacitatea lui de fină disociere critică în procesul elaborării interioare. Cităm de aceea un important fragment revelator în ceea ce priveşte munca pasionată pe care i-a solicitat-o interpretarea unei canalii ca judecătorul Mouzon: « poetul cîntă durerile altora şi le însuşeşte; artistul dramatic crează tipuri nu numai după cele văzute, dar mai pune la contribuţie acea « claire-voyance » de care vorbeşte Mirecourt, acel simţ cu care ghiceşte apucăturile, instinctele, fondul sufletesc al eroilor, pe care-i redă. Cînd studiezi un rol, fiecare vorbă, orice reflecţie, orice reticenţă descoperită în frază, le cîntăreşti, le cercetezi, le discerni şi alcătuieşti conturul tipului la care, în decursul studiului, adaugi detalii, nuanţe, umbre, din care să răsară cît mai luminos portretul.

Aşa am încercat să fac şi eu. Şi citind rolul i-am găsit lozinca în următoarea frază: « un bun judecător de instrucţie se conduce nu după fapte ci mai mult după un fel de inspiraţie»..... « În locul magistratului rigid, neînduplecat, se desenează arivistul nevertebrat şi dezgustător. Îl joc cu entuziasm. Toată scîrba lăuntrică a tipului mă sileşte să o exteriorizez cu reliefurile posibile. E o satisfacţie şi artistică şi perfidă, dar, oricum, de înaltă morală să caracterizezi rolurile antipatice. Îţi dai seama că o întreagă categorie

[14] Ioan I. Livescu, *Treizeci de ani . . .*, *op. cit.*, pp. 141—144.

[15] Ion Marin Sadoveanu, *I. Livescu*, (necrolog), în *Viaţa*, 1944, 10 februarie.

[16] « adevărul psihologic, singurul care trebuie să preocupe în teatru . . . » Ioan I. Livescu, *Teatrul modern . . .*, *art. cit.* în *Literatură şi artă română*, 1907, an. XI, p. 157.

[17] « . . . din ansamblul de la Bucureşti, numai d. Livescu a readus o notă de perfectă interpretare în rolul avocatului Kurt Engelhart. Restul personagiilor, în cea mai mare parte, au fost încredinţate unor artişti care n-au aprofundat rolurile, mulţumindu-se numai a le schiţa în mod superficial . . . » (P. I. Prodan, *Teatrul românesc în război*, 1921, p. 51, în legătură cu comedia *Prostul*, de Ludwig Fulda, tradusă din germană). « . . . sînt roluri pe care nu le putem concepe cu o altă interpretare şi nici unul din tinerii care promit a fi gloriile de mîine ale scenei nu s-au afirmat pînă azi în genul d-lui Livescu. Este genul care cuprinde aproape exclusiv comedia de caracter a intelectualilor rataţi, a gînditorilor sceptici sau cinici, a tartufilor, a sentimentalilor care-şi înăbuşe durerea sub mască de paiaţă. Sînt roluri care pretind întîi o inteligenţă superioară din partea artistului fiindcă eroii lor se afirmă în piesă ca exemplare de inteligenţă; pretind în al doilea rînd cultură personală, fiindcă maximele şi cuvintele de spirit rostite de eroi, dacă nu găsesc în artist un teren format, riscă să fie repetate ca formule fără sens . . . » (în legătură cu rolul doctorului Relling din *Raţa sălbatică*, de H. Ibsen, citat din *Flacăra*, 1922, nr. 18, în *40 ani de activitate artistic-culturală 1892—1933*, volum omagial închinat maestrului Ioan Livescu, p. 85.

[18] citat din *Steagul*, 1915, 19 noiembrie, *în 40 ani de activitate . . .*, *op. cit.*, p. 77.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3—Profesorul Livescu în mijlocul elevilor din prima lui serie (se recunosc jos, în extrema stîngă, I. Manu și, lîngă el, V. Valentineanu). Fotografie din colecția Muzeului Teatrului Național.

se uită la creația ta, ca într-o oglindă. Îi iei de guler și-i aduci în fața rampei, să-i cunoască lumea. De la act la act simțeam cum deveneam mai rău, mai nesuferit, mai odios. Întrebuințam un întreg capital de inflexiuni, ca să redau reaua credință, patima, perversitatea, atrofia sufletului și a demnității omenești.

Între scenă și sală este un fluid, care te face să pricepi, într-o clipă, impresia produsă. Simțeam cum mă ura publicul și apreciam că ce realizasem avea justețea proporțiilor urmărite »[19].

Exigență și scrupulozitate a demonstrat Livescu și în interpretarea lui Tartuffe, un rol multă vreme amînat tocmai pentru că îl socotea « de răspundere »[20]. În rîndurile consacrate acestei creații revin obsesiv — și poate că și ostentativ — referiri la mari actori și cunoscuți critici francezi care au caracterizat celebrul personaj în diverse lumini. Tartuffe realizat de Livescu stabilea și fructifica o anumită rudenie cu alt personaj notabil din teatrul lui Molière: Don Juan. Aceeași abilitate necruțătoare în obținerea dorințelor, aceeași calmă ipocrizie și libertină detașare de orice obligație morală. Evitînd apăsarea grotescă, Livescu scotea viciul mai puternic în evidență decît ridicolul; difuza în personaj acea putere de a răspîndi antipatie și de a provoca ură, de care, vorbea, de pildă, și în rîndurile închinate rolului Mouzon și care fusese în vederile lui Molière, judecînd după « placets »—urile adresate de acest autor regelui Ludovic XIV în timpul cabalei stîrnite de *Tartuffe*. Cu tendința de a proceda prin sugerare, prin aluzie, mai

[19] Ioan I. Livescu, *Treizeci de ani . . .*, *op. cit.*, p. 146—148.

[20] *Ibidem*, p. 298.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

degrabă decît prin fățișă afirmare ori sentință, Livescu viza o completă iluminație a textului. Și se vede că această bine cumpănită interpretare i-a reușit de vreme ce, printre alții, profesorul francez Francis Lebrun o considera de o « justesse toute classique », iar pe Livescu — « l'excellent interprète » — îl găsea superior altora[21]. Ceea ce sublinia ca într-adevăr prețios în contribuția lui Livescu era facultatea de condensare, de esențializare, de care dădea dovadă interpretul român și în virtutea căreia Tartuffe, care de fapt nu are decît puține apariții scenice, în actele III, IV, și V[22], devine pivotul întregii piese. Dincolo de cuvinte și acțiuni, în zona informulării, Livescu investea personajul cu o forță de caracterizare care se prelungea și după ieșirile lui din scenă și care justifica de ce Tartuffe ocupă toată piesa, deși apare ultimul și se retrage printre primii.

Poate că uneori, în interpretările lui Livescu, eșafodajul cerebral apărea cam la vedere, că emoția, emoția care se transmite și care topește într-un tot unitar elementele de construire a rolului, lipsea. Însă în registrul limitat al tipurilor « negative », compromise, odioase, la care Livescu s-a oprit cel mai frecvent, compoziția, bazată pe o rațională și precisă observație și informație, era de fiecare dată bine venită.

Ion Livescu era un bărbat cu trupul plin, cu un cap mare; avea trăsături bine marcate, însă armonioase, o frunte dreaptă, înaltă, ochii deschiși, albaștri, pleoapele cărnoase, nasul puternic, un prognatism al maxilarului inferior. Vocea, muzicală, cu o gamă largă de posibilități, s-a impus în amintirea celor care l-au auzit; avea « accente în adîncime, o voce cînd tărăgănată, foarte adesea brutală »[23]. Dicțiunea a fost unanim recunoscută ca impecabilă, ceea ce face cu atît mai curioasă imputarea adusă în anii producțiilor din Conservator viitorului profesor de dicțiune. Actorul nu exploata această « vorbire frumoasă »[24]; în repetate rînduri s-a apreciat la Livescu lipsa emfazei în exprimare: « exemplu de joc naturalist »[25], « cel mai neteatral dintre actorii noștri »[26], « una din cele mai alese împletiri de spontaneitate și aplicată metodă »[27], îl socoteau contemporanii. Printre cei dintîi admiratori trebuie menționat exigentul Ion Luca Caragiale, care, într-o scrisoare, saluta inițiativa numirii lui Livescu la catedra cursului de dicțiune: « . . . mi-a părut bine. Ești un începător care începe. . . ceva nou: vorbești ca oamenii! Bravo! Cum să mă supăr că mi-ai cerut părerea? M-ași fi supărat, firește, dacă ai juca prost. Aud că amicul Costică Arion te-a numit la Conservator. Atunci un sfat: înainte de a le spune vreo parolă, pune mîna pe toți ăia de acolo și tunde-i, rade-i, spală-i bine și pe urmă vezi dacă au stofă sau ba. E spre binele lor: mai toți sînt săraci și de ce să umble cu gulerul hainei soios din pricina lațelor! Și dezvață-i să vorbească ca la teatru. . . »[28].

Dacă ar trebui să-l definim — să spunem pentru nevoile unei enciclopedii — pe creatorul de tipuri savuros exotice ori pline de morgă, josnice, rapace, lipsite de scrupule, pe interpretul atîtor roluri de compoziție pe scena noastră în primele decenii ale secolului XX, fraza, concentrată și expresivă, la care ne-am opri ar fi cea a lui Liviu Rebreanu: « Ioan Livescu este în teatrul românesc tipul actorului organizat, inteligent și stăruitor »[29]

[21] Fr. L., *Chronique dramatique, Théâtre National, Tartuffe, de Molière, traduction en vers de M. Toma*, în *L'Indépendance Roumaine*, 1919, 28 decembrie, p. 2.

[22] Scenele 3—7 din actul III; scenele 1, 5 și 7 din actul IV; scena 7 din actul V.

[23] General Grigore Constandache, în *40 ani de activitate, op. cit.*, p. 61.

[24] E. D. Fagure, *Idem*, p. 70.

[25] I. Petrovici, *Idem*, p. 9.

[26] I. Gr. Perieţeanu, *Idem*, p. 17.

[27] Ion Marin Sadoveanu, *Idem*, p. 23.

[28] Vezi afișul festiv *50 de ani de activitate — Marile personalități ale țării despre maestrul Livescu*, aprilie 1942, Muzeul Teatrului Național București; textul lui Caragiale mai fusese publicat în *Universul*, 1912, 17 iunie, p. 3 (Mihail Negru, *Moartea lui Caragiale, de vorbă cu d. I. Livescu)*.

[29] *40 ani de activitate . . . op. cit.*, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PETRE LICIU

(1871 — 1912)

de OLGA FLEGONT

Așa cum în Iașii anilor 1840—1860 a existat un nucleu de actori intelectuali, proveniți din boierimea moldoveană, în anii 1890—1920 Bucureștii cunosc alt nucleu, format tot din actori intelectuali, tot boieri; pe timpuri, aceasta era într-un fel o condiție a intelectualității și, prin asigurare materială, a libertății de mișcare spirituală. Cei de atunci au pus temeliile teatrului românesc în Moldova; cei de acum, fascinați de introspecția personajului dramatic — privire întoarsă către sursele mecanismelor psihologice —, nu rup tradiția, ci o rafinează, aducînd înlăuntrul ei ideile teatrului european modern. Capabili să recepteze și să transforme în substanță proprie, Millo, Luchian, Bălănescu, Galino atunci, Liciu, Sturdza, Livescu și, înrudiți prin sensibilitate intelectuală, Belcot și Soreanu acum, rămîn în istoria teatrului românesc reprezentanții unor centre de vitalitate artistică de unde vor porni radial influențe, modalități, stiluri de joc, și unde mereu se întorc cercetările de reconstituire a artei scenice din trecut, ca înspre niște rezervorii muzeale. Dintre toți cei din urmă, cel care a fost mai viu, experimentînd și trăind, creînd arta teatrală mai mult decît vorbind, programînd, teoretizînd, meditînd chiar, a fost Liciu.

A pornit de la Iași să joace teatru, din școală, la liceu cu Petre Sturdza, apoi la universitate, pe cînd studia dreptul. Se trăgea din părinți nu numai boieri, ci și intelectuali, strănepot al unor răzeși cu firman de vitejie de la Ștefan cel Mare, « o veche familie înscrisă de sute de ani în condica boierilor moldoveni » [1]. De o extraordinară generozitate, bun ca pîinea caldă, fără grija de a fi corect și cinstit, pentru că de la sine era așa, prin firea lucrurilor, mai presus de convenția generozității însușite prin educație, Liciu a fost iubit ca nimeni altul și numele lui este pomenit aproape obsesiv în amintirile contemporanilor.

S-a născut la Iași, în 1871. A studiat la București cu Ștefan Vellescu, apoi a călătorit foarte mult în străinătate, în tinerețe mai mult în Franța, apoi mult în Italia. Bursier al statului, a studiat la Paris cu maeștrii Comediei Franceze, Sylvain, Got, Worms, Féraudy, — învățăcel, împreună cu vechiul prieten Petre Sturdza. O învățătură de acumulare pentru întoarcerea în țară: « Uneori eram atît de ocupați încît plecam de dimineață la 8 și jumătate și ne întorceam acasă la 12 și jumătate noaptea, după spectacol. Și atunci cu cafelele negre dinainte, ne puneam pe lucru, coordonînd mizanscena și jocul artiștilor, stenografiate din sală, la piesa pe care o văzusem, sau mai traduceam cîte nițel din piesele la care lucram. Asta pînă la 2—3 spre ziuă » [2]. Zestrea strînsă la Paris a rămas unora pentru toată viața unică sursă de inspirație; altora, cum a fost Liciu, nu le ajungea. Încă

[1] *Inmormîntarea lui Petre Liciu* (din discursul lui I. Livescu), în *Rampa*, București, 1912, an. I, nr. 137, 6 aprilie.

[2] Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1 — Petre Liciu.

la Paris, încolţiseră germenii personalităţii originale de mai tîrziu — sau poate moderne numai — care nu-şi recunoştea maeştrii şi nici nu reacţiona la perfecţia rece a jocului clasic: « La Conservator mai des cercetam clasa lui Sylvain, al cărui mod de a preda părea cel mai apropiat de firea noastră . . . cu toate că crescuse cu faimosul paradox al lui Diderot, temperamentul său meridional izbucnea uneori fără voia lui de sub corsetul teoretic şi atunci îl făcea să atingă culmi frumoase în unele roluri » [3]. Iar preferinţa mărturisită de Sturdza pentru Teatrul Palais-Royal, « teatrul unde ne duceam cu mai multă plăcere, siguri mai dinainte că vom rîde şi vom petrece aplaudînd fără rezervă perfecţia jocului şi ansamblul artiştilor » [4], este — poate — o punte de legătură, un capitol de studiat pentru atracţia pe care acest teatru, cu repertoriul şi maeştrii săi, o exercitase şi în alţi ani, anii în care Millo şi Luchian călătoreau, studiau şi — cine ştie — jucau la Paris. Admiraţia fără margini pentru marii actori italieni, Rossi şi Novelli, străbate de pe acum: « Deşi entuziasmaţi de perfecţia spectacolelor, în fundul subconştientului nostru mijea o umbră de îndoială sfioasă . . . se înfiripa totuşi, tulburătoare. Parcă ne şoptea cineva că tot ce vedeam şi admiram nu era încă ultimul cuvînt al artei adevărate. Lipsea ceva indispensabil, dar pe care nu-l puteam încă defini precis; ni se manifestase în mod prea fulgerător, cu ocazia reprezentaţiilor lui Ernesto Rossi, care ne uluiseră mai mult decît ne luminaseră. Prea fusese mare artistul şi prea de tot puternică impresia, încît planau în sfere încă inaccesibile pentru noi, prea de tot mărunţi, inexistenţi în artă » [5].

În centrul repertoriului lui Petre Liciu a stat *rolul de compoziţie*, creat astfel chiar cînd era vorba în fond de un simplu *jeune premier* sau de o simplă *schiţă* de personaj, dezvoltat pînă la *model* cînd substanţa dramatică o permitea, cu atît mai mult cînd marele rol de protagonist o cerea. Aceste creaţii erau deprinse la o altă şcoală decît cea franceză. Niciodată Liciu nu a ajuns la incandescenţa temperamentală a actorilor italieni reprezentanţi ai verismului, dar urmărindu-i cu o minte lucidă şi-a dezvoltat în acest sens darul de a observa şi reda realul, autenticul, *natura psihică*. Avusese şi posibilitatea lungilor colocvii, cu un vechi discipol al lui Novelli de pildă: « Avea (Novelli — *n.n.)* şi un ansamblu minunat, pus la punct, păstrînd diapazonul maestrului, educat în şcoala desăvîrşită a dascălului, şi cu artiştii cari-l formau ne împrietenisem Liciu, Sturdza şi cu mine (Livescu — *n.n.)*, şi în şedinţe prelungite pînă la ziuă îl ascultam pe Romolo Lotti — Papa Lotti, cum îi ziceam toţi —, cel mai bătrîn din trupă, care ne vorbea de progresele artei italiene, de realizările lui Zacconi, emulul lui Novelli, dar extremist prin verismul lui, de arta Virginiei Reuter, de Emma Grammatica, de literatura lor dramatică, de meşteşugul cu care Novelli punea în scenă, îşi dăscălea elementele de care dispunea, şi de puterea de muncă a bătrînului neobosit . . . » [6].

Petre Liciu a jucat la Teatrul Naţional din Bucureşti din 1892: « Întors în ţară, interpreta rolurile de comici brianţi . . . apoi a luat în mînă roluri mari, aşa zise de compoziţie » [7]. Au existat unele întreruperi: « Anul 1894—95 şi 95—96 a fost la Paris pentru

[3] *Ibidem*, p. 107.
[4] *Ibidem*, p. 111.
[5] *Ibidem*, p. 106.
[6] I. Livescu, *Treizeci de ani de teatru (Contribuţii la istoria teatrului românesc)*, Bucureşti, 1925, p. 153—154.
[7] *Notiţe biografice*, în *Rampa*, Bucureşti, 1912, an. I, nr. 135, 4 aprilie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

studiul artei dramatice »[8]; apoi în timpul conflictului cu Al. Davila, în anii 1906—1907. Din 1901 devenise societar. Era cunoscut în toată țara; actor și filantrop, patriot, om foarte cult, bucurîndu-se de prietenia unor cărturari luminați, ca Nicolae Iorga și mai tînărul Vasile Pârvan, călătorind în lungi turnee (în special în Bucovina) nu pentru bani, nici pentru glorie, ci din dragoste pentru arta lui și pentru un public cu care comunica fără efort, direct, de la om la om, cu oricît de mult rafinament, calcul și dozaj și-ar fi compus rolurile.

Începuse la Teatrul Național din Iași, pe la 1890. Trecuseră anii cînd comicul *charge*, într-un rol de amorez, în loc să-și pună la butonieră o floare, își înfigea o creangă întreagă de salcîm înflorit[9]; anii cînd *intrigantul* era jucat « după vechiul și veșnicul calup: cu părul roșiu și creț, cu sprincenele groase și îmbinate, cu priviri piezișe și fulgerătoare aruncate în dreapta și în stînga, cu mersul de manechin tras de sfoară: pășind un pas larg și apoi oprindu-se, pe urmă alt pas, descriind cu piciorul aproape o jumătate de circumferință și iear oprire; iear vocea groasă și cavernoasă! Într-un cuvînt un intrigant așa feliu, că în lumea reală, de la cel întîiu cuvînt, de la cel întîiu gest, ar fi descoperit! . . . »[10]. Dar în teatru existau încă amenzi care zugrăvesc savuros atmosfera unor timpuri mai vechi: pentru « minuntul de întîrziere cînd nu se află frizat la timp », pentru fumatul « pe scenă », pentru « aducerea streinilor », « aducerea dobitoacelor », « aducerea de lucru și mîncare » la repetiții, pentru « neușurarea punerei în scenă », cu leafa pe o lună pentru « nesupunere la ras mustățile », pentru « rîs » . . .[11]. Reminiscențe numai, pentru că climatul artistic, comparat cu cel al vremii lui Iulian și Mateescu, s-a schimbat: gustul pentru ficțiunea fantastică sau sentimentală se pierdea. Atmosfera și decorurile melodramei, « castelele cu ziduri strîmbe, copacii colbăiți și mobilele jerpelite, casele cu uși pentru pitici, ferestre minuscule și cinci etaje îngrămădite pe o înălțime de cîțiva metri » se cufundau în monotonie. Emoția ciudată stîrnită « de-atîtea vijelii neverosimile, de atîtea trăznete sfîrîite, tunete dogite, fulgere pleznite, spectre în cearceafuri, atente sau mai bine zis neatente la șoapta suflerului, îngeri trași de subțiori dintre culise, diavoli care dispăreau cu viteză de broască țestoasă în trape cu balamale ruginite . . . »[12] are reverberații tîrzii, totuși farmecul ei evanescent este încetul cu încetul uitat. Poveștile imaginare, spectacolele de feerie, focul bengal și fetele aerului nu mai au strălucire, se estompează; le iau locul *fenomenul* și *evenimentul*, fenomenul natural și evenimentul real, dinamic, încărcat de istorie contemporană, diorama, « fotoplasticul », filmul. *Cosmoscopul Edison*, « cinematograful electric », prezintă în « proiecțiuni animate »: « Revoluția cea mare franceză », « Capul principesei de Lamballe plimbat pe străzile Parisului », « Saturn și sateliții săi », comete, eclipse, aurore boreale și « Danton la tribună ». *Fotoplasticul imperial* face « proiecțiuni electrice » cu vederi de pe natură din lumea întreagă: « Corăbiile la Nagasaki », « Cea mai veche ceainărie din Șangai » și « Pe bordul corăbiei de război a unui mandarin ». Cum se spunea: « . . . pînă la invențiunea fotoplasticului, Baedeker, cel mai iscusit călăuz al secolului, n-a folosit decît celor bogați, ca Iov; fotoplasticul ni-a dovedit că poate folosi și celor săraci, ca Iov ». La o întinsoare de mînă, « Vaticanul și Papa Leon XIII », « Ceasul de porcelan dăruit de Wilhelm al II-lea », « Monumentul lui Marc Aurel » și « Trupa Papei așteptînd pe împărat ». Se țin conferințe despre răcirea soarelui, înmulțirea omenirii, sfărîmarea cometei, natura luminii și « De cînd a apărut viața pe pămînt »[13]. Dar are loc și spectacolul cuplului Homes și Fey ; « ne aflăm în epoca spiritismului » și dna Homes, « cel mai mare mediu al universului », dirijează « scrinul spiritist, care, deși deșert, aruncă într-una flori și buchete, pînă ce scena devine o seră ». La Circul Sidoli se produc nu numai copii-

[8] *Tabloul nr. 4. Artiștii societari ai teatrului Național cari pînă la anul 1910 au 15 ani împliniți de serviciu*, de V. Paciurea, mai 1910; Arhiva centrală de stat, fond *Teatrul Național*, an. 1910—1911, dosar 39 (17), fila 26 v. și 44 r.

[9] Aristizza Romanescu, *30 de ani de teatru. Amintiri*, București, 1965, p. 89.

[10] L. Gîrbea, *Întăiea oară la teatru*, în *Evenimentul literar*, Iași, 1894, an. I, nr. 45, 24 octombrie.

[11] *Tablou de amenzi aplicate actorilor și spectatorilor*; Arhivele statului Iași, fond *Teatru Național*, an. 1886—1893, dosar 18(35), file numerotate.

[12] Al. Philippide, *Melodramă de pe vremuri*, în *Almanahul teatrului românesc*, București, 1942, p. 52.

[13] Dragomir Hurmuzescu, *Sfîrșitul lumei*, în *Arhiva Societății științifice și literare din Iași*, Iași, 1899, an. X, nr. 11—12, p. 724—734.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

minune « instrumentiști de geniu »: cu celebra trupă lirică Lilipuziana debutează tenorul Bruno (are 12 ani) în rolul lui Don José din *Carmen*; și tot acolo, « Dnul Gyp va imita pe Sarah Bernhardt, celebra tragediană franceză, pe Cléo de Mérode și alte celebrități pariziene . . . ». Diorama « însuflețită » a casei Pathé-Frères prezintă cel mai nou număr din « Pathé-Journal » cu știrile, modele, telegramele însuflețite, apoi « escursiuni prin Anglia » și « Insula Wight — o aventură extraordinară ». În 1914 rulează *Suflet părintesc sau Surorile rivale*, « roman modern din viața reală, după scrierea autorului francez Daniel Riche, film parizian cu mare artă în două acte »; *Zigoto și călăreața*, comedie; « *Tatăl*, mare capo de operă în 4 acte și un epilog, creație majestuoasă a marelui artist Erametty (!) Zacconi în Andreea Vivanti »[14]. Dar Liciu murise[15].

Fuseseră turneele străine, marii actori străini, Grigore Manolescu, Constantin Nottara. Petre Liciu nu semăna cu nimeni, nici cu el însuși, nici cu *actorul*. În șirul « copiilor de pe natură », Iacob Negruzzi gravase în aqua-forte pe artistul « altfeliu » decît ceilalți, « artistul dramatic cel mare »: « . . . poartă plete lungi, e ras la față și umblă în deobște cu haine negre și legătoare albă; pe deasupra aruncă în mod pitoresc o manta largă, ear capul și-l acopere cu o pălărie de pîslă cu margini largi. Mersul său e legănat și privirea i se perde în nouri ». Această tragicomică, donquichotescă imagine, proliferată într-o sală a oglinzilor la sfîrșitul secolului al XIX-lea, părăsește scena și societatea cînd apare Liciu: « Haidem pentruca să eșim! strigă el, și necunoscîndu-și eșirea, de vreme ce n-a făcut repetiții, ese cu pași gigantici prin mijlocul unui părete »[16]. Cu Liciu piere *modul* de a fi actor, indiferent de rol, *marca* actorului; pe scenă intra *personajul* — mereu altul —, și nu știința de a fi însuți actor, comic ori tragic, ci *arta compoziției* est primordială. Un joc uitat, jocul de-a v-ați ascunselea în *caractere*, pasionantă sfărîmare a eului și recompunere a unui *alter ego*, ca într-un joc de *puzzle*: arta de a te metamorfoza într-o sumedenie de eroi, sub o profunziune de fizionomii, poze, gesturi, modalități și ritmuri mimice, reacții și ticuri observate, aplicate, experimentate și — nu numai atît — *deduse*.

Metodele de creație ale maeștrilor din Conservator erau depășite și « povețele » lui Nottara nu mai acoperă decît o logică elementară a « înlănțuirii » jocului: « Aci stă tot secretul, să știi să potrivești povața după trebuință și trebuința după împrejurare, fiindcă înlănțuirea jocului nu este altceva decît înlănțuirea poveților ce ai căpătat, fie din citite, fie din viu grai »[17]. Cu generația lui Liciu, observarea realității, care ajunsese o uitată convenție de ceremonial a creației teatrale, un « semnal », redevine o efectivă realitate, adevărată și bogată metodă experimentală, plină de emoția descoperirilor. Totul este nu numai « văzut și cunoscut », ci filtrat și absorbit de o natură specială, natura actoricească, artistică: « Înzestrat cu un sistem nervos așa de impresionabil, vibrînd la toate atingerile naturii oricît de mici s-ar părea ele unui altuia, ca placa fonografului la atingerile glasului în toate ondulațiile sale, artistul, prin faptul că se silește să rafineze și mai mult senzațiile admirabile pe care i le dă aparatul lui de simțuri, îl cioplește pe fiecare zi mai tare, îl subție, îl meșteșugește pînă ajunge să fie un hiperestezic, un întăritoriu al senzațiilor naturale, un jupit de viu, cum spune Bourget »[18].

Liciu nu era un hiperestezic; deși sensibilitatea lui era foarte ascuțită, ea era totodată dominată de o inteligență lucidă, critică, foarte vie, care analiza, descompunea și recompunea fără greș. Nu venise încă, pe meleagurile noastre, timpul sfîșietoarelor *trăiri scenice*. Acum emoția însemna știință, studiu, *caz*: « . . . scriitorii se ocupă exclusiv cu cazuri excepționale și morbide. Cetitorului semicult i se dă istorii sîngeroase, spectacole stranii, aventuri extraordinare de hoți, piați, exploratori, naufragiu, întîmplări și crime

[14] Totul a fost extras de pe afișele din Fondul *Foi volante*, donația Th. Burada, conservate la Biblioteca centrală universitară din Iași.

[15] Moartea lui Liciu a stîrnit o emoție copleșitoare: murise dintr-o greșeală a chirurgului, se pare. Cu acest prilej au apărut o sumedenie de articole în presă (C. Millian, *Teatrul românesc în doliu*; I. Livescu, *Și tot va trăi . . .*; Ștefan Braborescu, *Petre Liciu, un cuceritor de suflete*, în *Rampa*, din 1912, nr. 135, 136, 143; și multe altele).

[16] Iacob Negruzzi, *Artistul dramatic (Copii de pe natură)*, în *Convorbiri literare*, Iași, 1872, an. V, nr. 21, 1 ianuarie, p. 335, 337.

[17] C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 181.

[18] N. Iorga, *Pesimizmul la artist*, VII, în *Arhiva Societății științifice și literare din Iași*, Iași, 1890, an. II, nr. 2, p. 96.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

neauzite. Cetitorului mai cult i se servește pasiuni și conflicte interioare, stări de spirit neobicinuite; totdeauna ceva care se îndepărtează de la viața dreaptă și cunoscută . . . »; publicul « caută senzații nouă, și acestea nu se găsesc decît în stări de conștiință nouă . . . situații și ființe necunoscute, care se găsesc numai în afară de limitele normalului: obosiți, degenerați, hiperexcitabili . . . » [19]. Max Nordau, cu ale sale paradoxuri psihologice, începe să fie cunoscut, iar actorii observă pentru personajele care pun probleme nu numai de psihologie și psihopatie, dar chiar de rasă, mediu, timp și spațiu altele decît cele firești, banale, observă — mai mult decît modelele reale care nu sînt totdeauna la îndemînă, uneori deloc și niciodată — modelele *descrise*: literatura și literatura medicală, literatura *cazurilor* de orice ordin va oferi *diagnoza* și « materialul de construcție » al jocului scenic. Era timpul *compoziției naturaliste*.

« În *Viforul*, Liciu, printr-o sforțare, trece de la genul său obicinuit de roluri la creația lui Ștefăniță Vodă și cîștigă bătăliea prin precizia cu care-și diagnosticează eroul: sîcîit, mincinos, epileptic, sîngeros și pervers. Interpretarea lui Liciu evidențiază puterea lui creatoare, gama lui variată, știința cu care își desăvîrșia compoziția, adevărul, energia, viața pe care o insufla rolurilor lui » [20]. Fotografia îl reprezintă stînd pe tron, întors, strîmb, cu o privire anxioasă; trupul e în mișcare, o mișcare ferită, agitată, gura crispată de un rictus, ochiul țintit, pînditor, prins de turburarea pe care numai cel ce se simte încolțit în permanență, încolțit de sine însuși, o resimte. « Un rol care mă obosește cu adevărat e cel din *Viforul*. În toate cele patru acte e numai zbucium » [21]; obrazul n-are nici o tușă de grimă, trăsăturile par neutralizate de clasicul edem al isteriei: un cap imatur, îmbătrînit. « Ceasurile lungi de delir sîngeros ale lui Ștefăniță-Vodă » [22], închegate pe structura unui « personaj incoherent » [23], au fost pentru Liciu o aventură încercată într-un necunoscut bizar care ar fi îngăduit orice extravaganță, dar nu fantezia, ci logica a realizat scenic trepidația acestui erou dramatic nevrozat de ambiție. « De multe ori, Liciu își mișca personajul, dinamic, cînd era cazul, ca la Ștefăniță, printr-un fel de zvîcnire a trupului, însoțită de o mică săritură din care cădea apoi frînt pentru cîteva clipe » [24] . . . Scurte, intense momente de paroxism urmate de căderi epuizate, amprentă exterioară a unei evoluții sacadate de seisme, această « frîngere de cîteva clipe . . . punea, cu mînă de maestru, pata sumbră a zbuciumului și a dramei » [25]. Ștefăniță a fost o apoteoză a genului pentru acela

Fig. 2—P. Liciu în Ștefăniță Vodă din *Viforul*, de B. Șt. Delavrancea.

[19] N. Em. Teohari, *Criticii noștri și arta*, în *Literatură și artă română*, București, 1907, an. XI, p. 234—235.

[20] Au existat roluri care n-au mai fost reluate decît mult după ce amintirea creațiilor lui pălise: « Dovadă că proceda cu precizie în toate creațiile, Ștefăniță a fost jucat în urmă de Tony Bulandra și de Aristide Demetriade, cari l-au întrupat cu mijloacele lor deosebite, dar nici unul nu s-a putut depărta de liniile caracteristice ale compoziției lui Liciu, care era definitivă »; cf. I. Livescu, *op. cit.*, p. 221—222.

[21] Conu Leonida, *O vizită la d. Petre Liciu*, în *Rampa*, București, 1912, an. I, nr. 101, 20 februarie.

[22] N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, Iași, 1910, an. V, nr. 1, p. 134.

[23] N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, Iași, 1910, an. V, nr. 2, p. 282.

[24] Ion Marin Sadoveanu, *Petre Liciu (1871—1912)*, în *Teatrul*, București, 1963, an VIII, nr. 7, p. 65.

[25] *Ibidem*, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care la început *se juca* avid de senzaţiile încercate şi care încetul cu încetul a descoperit că-şi stăpîneşte şi-şi modelează fiinţa, reacţionînd *altfel*. Pornise de la modificări exterioare ca să le descopere pe cele interioare, fără simţul transcendentalului sau psihoza acestuia, dar cu senzaţia fluctuaţiilor şi oscilaţiilor psihice, senzaţie care constituie răsplata şi puterea actorului în scenă.

Pînă şi în fada, convenţionala comedie de salon, Liciu obţinea efecte « aproape cu nimic, numai prin simpla reflecţiune ce se simţea că face, cînd vrea să dea replica . . . ; se vede că a cîştigat mult de la Novelli, şi e păcat că statura sa, de care nu este întru nimic vinovat, nu-l ajută ca să dea toată distincţiunea şi eleganţa personagiului . . . » [26]. Era într-adevăr mărunt, şi dădea impresia că e scurt, cu muşchi rotunzi croiţi pentru oase mai lungi. Nici frumos nu era, cum se ştie. Iar el a desăvîrşit tot timpul — în creaţiile lui — ceea ce ar fi putut fi caricatural sau grotesc, diform, straniu sau maladiv în făptura sa, prin grimă, costum, accesorii, ca un « caracterist » ce era. Un succes copleşitor a cunoscut Liciu în *juni*, de la Rică Venturiano la Hlestakov. Tipul însemna în primul rînd realizarea unei tradiţii de literatură, a unui erou literar, a unui erou teatral; dar în viaţa de toate zilele a Bucureştiului, mai ales a mahalalei bucureştene, *junele* era o realitate, literatura lui începînd de la Filimon cu *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala*: « El e totdeauna un june de la 22 pînă la 25 de anişori, bine făcut, bine îmbrăcat, frizat şi înmănuşat întocmai ca un *lion de Paris*. Acest lux ar face pe oamenii fără experienţă să-l ia drept fiul unui proprietar bogat, de moştenitor al vreunui unchi din repertoriul teatrului comic francez . . . » [27]. Istoria tipului continuă, iar modalitatea literară de a reprezenta eroul se reflectă în modul teatral de a-l interpreta pe scenă, în modul teatral elaborat prin intermediul literaturii genului şi tipurilor, aşa cum făcea întotdeauna Liciu. Astfel, De la Crasna din *Cîinii*, de H. Lecca, « De la Crasna, ieşană progenitură a unui neam de lăudăroşi », pe care jucîndu-l actorul regăsea cu deliciu vorba moldovenească ; junele care şi-a luat numele « dipi moşie » şi face complimente în stil de madrigal, dar, ca să nu dea francul, cînd e gata să piardă la table « nu mai gioacă ». Sau Popescu-Piscifling din *Funcţionarul de la Domenii*, de P. Locusteanu, eroul cu sacou reiat şi floare de hîrtie la butonieră pentru care Liciu compune un cap cu ochii boldiţi şi fruntea îngustată de peruca cu breton şi, pe această mască a stupidităţii, adaugă o mustaţă absurdă, o mustaţă lungă, în furculiţă, desenată cu o linie subţire. Sînt micile tradiţii ale măştii comice. În interpretările lui mai pot fi detectate şi transpuneri ale unor portrete din societate, schiţate cîndva de pana moralistului: « Iată un *bijibiji*: O secătură cam de 18—20 de ani . . . pantalonu *à la dernière mode*, actualmente albaştri; vesta verzue, ca oul de raţă; haina, de o coloare cafea cu lapte, scurtă, ţipă pe el; ghete, în forma unei luntre, însă cu tocul lat şi încheiate adesea cu nasturi; baston *rococo*; joben cu fund larg şi borduri late » (. . .) « îi place orice şi nu-i place nimic. E pasionat

Fig. 3—P. Liciu în Gibson din *Bibliotecarul*, de G. Moser.

[26] Mihail Dragomirescu, *A doua bucată*, în *Dramaturgie română*, Bucureşti, 1905, p. 32.

[27] Iuliu Dragomirescu, *Romanul românesc*, în *Literatură şi artă română*, Bucureşti, 1902, an. VI, p. 438—439.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și sceptic după împrejurări, să conformă modei pentru că n-are altceva de făcut. Orice s-ar face, orice s-ar întreprinde, orice s-ar întîmpla, el e acolea, ca martie în post »[28]. Un transfer de imagine, cu inerentele inexactităţi ale amintirii, și iată-l pe Liciu-Gibson din *Bibliotecarul*, de G. Moser, iar ceea ce pare la prima vedere un costum de teatru și o poză de scenă este vesela parodie a unui tip. În farse și în vodeviluri, Liciu își îngăduia aceste inocente jocuri ale inspirației și ale fanteziei; pe Hlestakov din *Revizorul* îl interpretează însă cu rigoarea actorului de fină extracţie intelectuală: « capabil să conceapă un rol în integritatea lui, ne dă personagii care nu se desmint un singur moment în toată desfășurarea unei piese. Nimic nu e lăsat la voia întîmplării sau a inspirației. Totul e studiat și subordonat caracterului așa cum a fost conceput »[29]. I s-a « imputat că a făcut din rolul revizorului mai mult un prost decît un pișicher care exploatează o situaţie . . . »; dar « din nimic nu reesă că Gogol a vrut să facă din tipul revizorului un fel de aventurier sau de om inteligent care profită de prostia omenească »[30]. Pătrunzînd dincolo de prejudecăţi, dincolo de idei preconcepute și lucruri știute, compoziţiile lui Liciu erau soluţii foarte originale, dar în același timp foarte exacte, soluţii care conţineau ceva axiomatic și permanent, extras din esenţa dramatică a rolurilor.

Scria, nu cu mulţi ani înaintea creaţiilor lui, un cronicar anonim despre unii actori: « . . . Un băeţandru . . . leagă cartea de gard și, simţindu-și vocaţiea, se face artist dramatic! . . . În doi, trei ani, dacă are darul *momiţăriei*, se deprinde a face pe ovreiul, pe ţiganul, pe grecul, după un anumit calapod și totdeauna același, asta pentru a fi actor comic »[31]. Cu Liciu se încheie pentru totdeauna această ipostază a artistului dramatic. Dacă a fost marele interpret al rolurilor de *străini* pe scena românească, creaţiile lui, provenind din atracţia explorării unor alte universuri spirituale, cu gustul descoperirii altor modalităţi de existenţă, au căpătat « valoare de document »[32]. De la temerarul Phileas Fogg, parior nepotolit și îndrăzneţ călător care poartă morga engleză pe toate meridianele în *Ocolul pămîntului*, de A. D'Ennery și Jules Verne, pînă la brahmanul Namarupa din *Sindus*, de Constant Cantilli, cu patima febrilă a unui colecţionar, Liciu strînge elementele componente ale reprezentării eroului, le comprimă în timpul limitat al dramei, fără să renunţe la niciunul, și imaginaţia lui frenetică inundă ca o maree scena și personajul: dacă i s-ar putea aduce « vreo învinuire . . . e numai în ce privește excesul de studiu, de compunere. Vrînd să nuanţeze prea mult, de multe ori încarcă rolul cu amănunte cel puţin inutile pentru înţelegerea deplină a caracterului. Cum alţii păcătuiesc prin lipsă, d-sa păcătuește prin belșug »[33]. Dar tocmai frenezia nuanţărilor excesive putea desprinde creaţia de pe orbita vechilor fixaţii; arhetipul *actorului*, ca și al *rolului de gen* sînt dizolvate în procesul acestor substituiri perpetue, succesive, paradă a măștilor care plasează în centrul strădaniilor actoricești *prototipul personajului dramatic*, imaginea unică, desăvîrșită, modelul.

Așa cum există actori ai rolurilor de « capă și spadă », există și actorii rolurilor de « mască »; Liciu a fost unul dintre aceștia și « rolurile-măști » au marcat momentele de culme ale carierei lui. Nu a rămas niciodată la artificiul grimei, al mimicii, al ticului fizionomic, la suprafaţa măștii. Vivifia masca, imprimîndu-i vitalitatea personajului, vitalitatea însușită nu ca un dat caracterologic, ci ca un generator al dramei. La un pol, masca hieratică, cu ochi înguști și buze subţiate, ca într-un somn aparent, a japonezului Tokeramo din *Taifun*, de Melchior Lengyel, în care transpare o vitalitate înfrînată dur, ce-l va nărui pe dinăuntru; la celălalt pol, masca negrului Roby Woodleight din *Punctul negru*, de G. Kadelburg și R. Presber, în care vibrează forţa vitală eliberată, deplin proiectată în afară, întărită prin contrastul intens dintre negru și alb, albul scăpărător al ochilor, mai larg deschiși, și al dinţilor, mai mult dezgoliţi, decît ai altor măști. Dar mai ales

[28] Sphinx, *Cronica de joi*, în *România liberă*, București, 1882, an. VI, nr. 1571, 17 septembrie și nr. 1594, 14 octombrie.

[29] N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viaţa românească*, Iași, 1909, an. IV, nr. 11, p. 282.

[30] *Ibidem*, p. 282.

[31] Spectator, *Cîteva vorbe despre Societatea dramatică din Iași*, în *Evenimentul literar*, Iași, 1894, an. I, nr. 29, 4 iulie.

[32] P. Locusteanu, *Cronica teatrală*, în *Flacăra*, București, 1912, an. I, nr. 13, 14 ianuarie, p. 104.

[33] N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viaţa românească*, Iași, 1909, an. IV, nr. 11, p. 282—283.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în tipurile de evrei, de la Jupîn Moise, orîndarul satului, din *Lipitorile satelor*, de V. Alecsandri, pînă la bancherul Isidore Lechat din *Banii*, de O. Mirbeau, a ajuns la transfigurări atît de profunde încît uneori, trădat de reflexe, plătește tribut [34]. « Liciu a devenit cel mai maleabil temperament scenic, capabil să se transforme într-o varietate infinită de aparențe, fără ca aceste aparențe să păstreze *ceva* măcar care să amintească spectatorilor comunitatea substanței lor creatoare. Aceasta a fost originalitatea artistică supremă a lui Petre Liciu... »[35]; realizase pe « Moise Ovreiul cu un lux de detalii, cu o putere de caracterizare și cu un tragicomic care așează această creație printre podoabele strălucitei sale cariere » [36]: mai presus de orice însă transformarea totală a actorului era uluitoare. Jupîn Moise este *altcineva*, o altă ființă, cu totul. Existența concretă a personajului ajunge la sugerarea unei alte naturi psihice chiar.

Măștile lui Petre Liciu sînt capete de expresie care conțin, paradoxal, rigiditatea unor figuri de ceară, de panopticum, tipare nemișcate, și bănuita, neliniștitoare viață care brusc sau pe nesimțite le va mișca. Și cu mult mai mult decît atît, conțin acel rar « a fost înainte și va fi pe urmă », *istoria* personajului dramatic. În pasta groasă a măștii lui Isidore Lechat sînt înscrise, ca într-un palimpsest, metamorfozele succesive care au marcat viața eroului. E o mască neliniștitoare, ca privită prin apă, cu grima topită peste trăsăturile încrustate; mască dublă, cu un ochi de pasăre de pradă, nedeschis deplin, rapace, vorace, și celălalt atent la semnalele ușoare ale sensibilității refulate, retrase în adînc, ca să nu tulbure jocul voinței. Sînt laolaltă urma trecutului și presimțirea — latentă și incertă — a ceea ce ar putea fi, a unei noi, răvășitoare metamorfoze.

Fig. 4 — P. Liciu în Jupîn Moise din *Lipitorile satelor*, de V. Alecsandri.

Arta lui Liciu, nebîntuită de grotescul sumbru, nici de angoase, descompune și recompune armonic, coherent, punînd la locul potrivit părțile găsite ori descoperite disparat, legînd. Este o artă reconfortantă, un argument — teatral — pentru luciditate. Oricît de bizar, oricît de morbid ar fi fost universul din care erau extrase elementele de compunere, ele se legau în compoziții logice, care aparțin unui univers uman ordonat de rațiune. Monștrii lui Hieronymus Bosch sînt închiși în formule de interpretare, lăsîndu-se ghiciți, presimțiți ca idei și închipuiri de coșmar sub aparențe și comportamente care se înscriu în sfera reacțiilor omenești, firești. Într-una din micile rare alocuțiuni spunea: « ... întrucît mă privește, gesturile nu m-au preocupat niciodată. Și chiar cînd mi-a cerut cineva sfatul nu l-am sfătuit să se preocupe de gesturi. *Cînd ai interpretat idei (subl. n.)* nu ți-e îngăduit să te gîndești la gesturi. Părerea aceasta am avut-o întotdeauna » [37]. Și astfel, ideea însăși devine un stimul declanșator al naturii psihice. Este uimitor cît de exact a văzut și a reconstituit mecanismul creației scenice Mihail Dragomirescu, scrutînd pe Liciu în marea scenă finală a lui Isidore Lechat, din *Banii*: « Trebue mult timp ca în sufletul

[34] « Dl. Liciu, aducîndu-și aminte de ovrei, pe care îi a întrupat cu atîta succes în alte piese, nu s-a putut dezbăra pe ici pe colo de accentul ce i-a devenit, pe semne, o a doua natură »; cf. Herz, *Cronica dramatică*, în *Convorbiri literare*, București, 1900, an. XLIII, nr. 10, octombrie, p. 1143.

[35] P. Locusteanu, *Petre Liciu. Artistul și arta sa*, în *Flacăra*, București, 1912, an. I, nr. 26, 14 aprilie, p. 205.

[36] I. Livescu, *op. cit.*, p. 155—156.

[37] Conu Leonida, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unui asemenea om să-și facă loc durerea . . . »; și iată, pe larg, spectacolul viu al modului în care o idee devine *reacție*: « Dar ideia se repetă . . . și izbește din ce în ce mai puternic, mai tăios, mai adînc, pînă ce ajunge la temelie. Efectul ce trebue să-l facă ea ajungînd acolo trebue să fie neașteptat și formidabil. Ca o fiară ce se înează cu un os și e aproape să se înăbușe — se roșește, își deformează trăsăturile, icnește, caută să respire din adînc, și ca o fiară ce în acest moment e străpunsă de un pumnal pînă în rărunchi, izbucnește deodată într-un țipăt de infinită desnădăjduire. Și apoi iar se înează, își smucește hainele, își rupe gulerul ca să poată respira, gîfîie și clefăe, și urlă, și se frămîntă, și izbucnește în țipete, și se bate în cap, și nu știe ce mai face. E o durere imensă, adîncă și adevărată, care nici nu poate fi exprimată la un asemenea om și în asemenea moment decît astfel. Și nimeni nu rîde de contorsiunile lui, și nimeni nu se scîrbește de clefăelile lui de cîine turbat, și nimeni nu se indignează de realismul acestui joc . . . »[38]. « Nebănuit » și « neobișnuit » Isidore Lechat[39]. Paroxismul autentic este rar pe scenă; este și extrem de greu de ajuns la reacția nudă, violentă, această *histeria* care, nesimulată, e un cutremur al întregii ființe, transmis cu o forță extraordinară spectatorului: un cutremur fără *catharsis*, o implozie psihică. Tipul de actor capabil să realizeze un asemenea spectacol este demodat acum; pe atunci însă, condimentul șocului psihic era savurat ca o ambrozie. Iar ceea ce-l particularizează pe Liciu printre actorii acestei categorii este efortul cerebral, mecanismul ideatic prin care emoțiile refugiate în adînc, în subconștient, sau cele neîncercate încă, imaginate doar, sînt resimțite pe scenă. Actorul nu era un nevrotic, nici posedat și nici flagelat de rol: Liciu « *avea de interpretat idei* ».

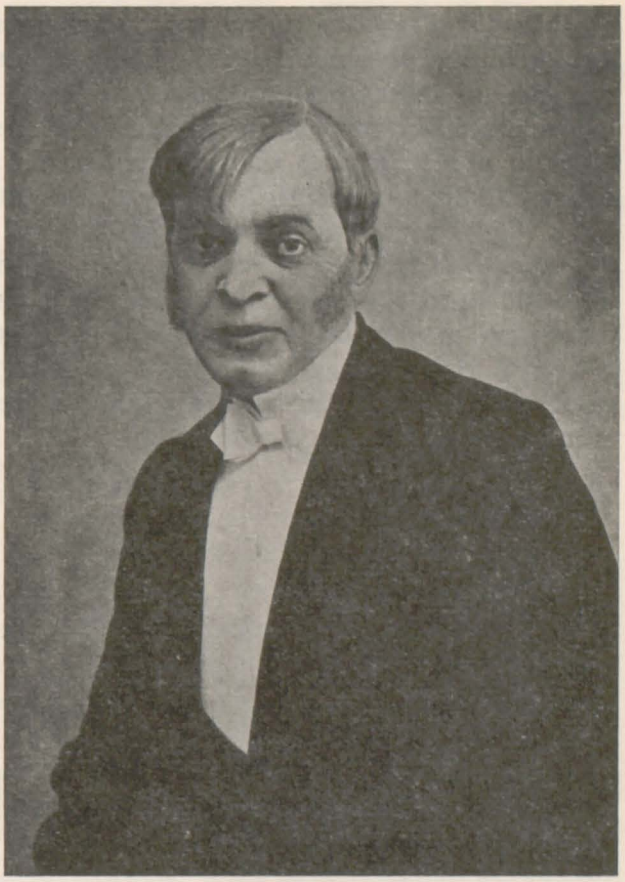


Fig. 5 — P. Liciu în Isidore Lechat din *Banii*, de O. Mirbeau.

La mijlocul secolului al XIX-lea, categoria estetică determinativă a valorii jocului scenic era *naturelul*, formulă naivă și senină, care marca reacția psihologică corectă a actorului. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, criteriul principal, dominant, care cumpănește valoarea unei interpretări actoricești este *autenticul*, în caractere, moravuri, mediu, tip. Sînt anii în care se formează comicii de compoziție, ale căror creații vor fixa sensul de evoluție al tradiției și școlii de comedie românești. Cu Liciu se deschide, la începutul secolului al XX-lea, epoca marilor actori de compoziție, a marilor « caracteriști » formați sub influența școlii de comedie, cărora nu le ajunge numai zugrăvirea societății pe scenă. Fascinați de psihologia personajului dramatic, se vor întoarce către *naturelul* de odinioară, continuînd în forme noi o veche premisă. Autenticitatea interpretărilor lor se va întemeia pe cunoașterea structurii temperamentale și cerebrale a eroului, pe cunoașterea realității lui psihice, sondate în stări de limită, cu năzuința de a realiza *viul*. Primejdios hotar, de unde procesul de creație, inevitabil oprit, deviază către simbolul grotesc sau liric. « La el era ceva rar și turburător, de neprecis și pervers, de naivitate și chibzuință, de

[38] Mihail Dragomirescu, *A cincisprezecea bucată*, în *Dramaturgie română*, București, 1905, p. 288—289.

[39] I. Livescu, *op. cit.*, p. 162—163.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înflăcărare și cinism calculat . . . din aceste note caracteristice el creia oamenii lui mai întregi și mai originali decît ceilalți oameni vii . . . »[40]; Liciu nu se desprinde din linia tradiției de interpretare realistă a teatrului românesc, nu evoluează într-un alt sistem de relații stabilite între actor și personaj, nu rupe istoria continuă a acestui stil de interpretare: ajunge însă la un strat mai adînc al relației tradiționale dintre natură și imitarea ei, la *autenticitatea psihică*, armătura care susține *din interior* construcția rolului.

Liciu era și un excelent caricaturist. Au apărut postum, reproduse laolaltă, propria sa caricatură schițată pe aceeași foaie, alături de a lui Nottara[41]. Semănau uimitor, profilele sînt aproape identice, și se simte cum Liciu vrea să-i semene, nemărturisit. Probabil fusese un model, un mare prieten, un *magister*. Nottara pentru Liciu, așa cum Liciu va fi pentru Belcot. Încă o legătură posibilă, un fir de urmărit pentru reconstituirea istoriei unor modalități de creație, a unui stil de interpretare.

[40] Bartolomeu Cecropide, *Liciu*, în *Rampa*, București, 1912, an. I, nr. 139, 8 aprilie.

[41] *Ecouri*, în *Rampa*, București, 1912, an. I, nr. 140, 9 aprilie.

* Fotografiile reproduse aparțin colecției de documente a Muzeului Teatrului Național „I. L. Caragiale".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TUDOR ARGHEZI, CRONICAR TEATRAL

de MIRCEA MANCAŞ

Cu Tudor Arghezi s-a repetat în cultura română un fenomen specific întîlnit pe planul literaturii universale, în virtutea căruia scriitori de o inedită, complexă şi amplă forţă creatoare au pătruns în conştiinţa publicului îndeosebi pe linia unei singure trăsături, considerată dominantă pentru personalitatea artistului. Talent polivalent, al cărui lirism pătrunde în vers şi în proză, pamfletar redutabil, dramaturg, eseist, cronicar dramatic, iniţiator al unor noi specii literare, Arghezi a rămas pentru marea masă a cititorilor, *poetul* care a revoluţionat — singurul de la Eminescu pînă azi — arta poetică şi limbajul expresiv şi original. Ca Goethe, Puşkin, Baudelaire, Eminescu, puternica personalitate a poetului a estompat parţial « polifonia » preocupărilor sale, care au marcat la rîndul lor tot atîtea volute preţioase în cele mai variate domenii ale culturii naţionale.

Scriitorul s-a apropiat de teatru pe două căi diferite: ca autor dramatic (*Seringa* a fost scrisă în 1943, reprezentată pe scena Teatrului Naţional — Bucureşti în stagiunea 1947 — 1948 şi reluată în 1967, iar recent apărutul volum de *Teatru* reuneşte toate experienţele literar-dramatice ale poetului), şi ca cronicar teatral fecund, de o mare mobilitate spirituală şi de o logică impecabilă în analiza diferitelor probleme ale teatrului.

Arghezi nu a fost un cronicar dramatic în sensul strict al cuvîntului. Aria cronicii teatrale a scriitorului e însă cuprinzătoare, atît prin tematica ei variată, cît şi prin modalităţile de tratare, care evoluează de la lirismul imaginii poetice la pamflet şi satiră. Se remarcă, îndeosebi, perspectiva pe care Arghezi o deschide discuţiei problemelor teatrului prin valorificarea specifică a aspectelor lui esenţiale: repertoriu-text, interpretare-joc şi plastică scenică-decor. La acestea se adaugă atitudinea critică faţă de funcţionalitatea şi rolul teatrului în perioada dintre cele două războaie, denunţarea falsificării valorilor artistice în critica dramatică şi evocarea marilor figuri ale teatrului românesc din trecut sau contemporan epocii sale, de la I. L. Caragiale şi Al. Davila la M. Ventura, P. Gusti, I. Sava ş.a.

Cronicar teatral solicitat pentru fineţea observaţiilor şi obiectivitatea poziţiei critice, Arghezi a fost colaborator al revistei *Viaţa românească* între anii 1911 şi 1915 — reluîndu-şi temporar activitatea în 1925 —, unde a consacrat substanţiale aprecieri spectacolelor din teatrele Capitalei; a publicat în ziarul *Seara* cronici teatrale în spirit constructiv, polemic sau numai satiric (1913 — 1914); a schiţat interesante « croquiuri » de artişti sau variate impresii de spectacole în *Cronica* (1915 — 1916) şi în *Cugetul românesc* (1922), în *Programul Teatrului Naţional* (1943) şi în cele două serii ale revistei proprii *Bilete de papagal* (1928 — 1929) şi (1937 — 1938), precum şi în volumul cu acelaşi titlu (1943). Mai recent, poetul a publicat cîteva « reminiscenţe », impresii şi « precizări » în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

revista *Teatrul* (1956) și în *Gazeta literară* (1962 și 1965), făcînd să apară de asemenea unele evocări și opinii în volumele: *Însemnări de cronicar* și *Lume veche, lume nouă*.

T. Arghezi a fost indiscutabil un analist fin și nuanțat în observațiile sale critice asupra funcției estetice și rolului social-educativ al teatrului, inițiind discuții despre teatru ca instituție socială (*Cronica* — 1915, *Bilete de papagal* — 1937—1938). Din nenumăratele sale opinii, expuse în pagini de ziare și reviste, se desprind atît liniile generale, cît și obiectivele gîndirii critice argheziene. În acest sens e concludentă constatarea corespondenței dintre unele simptome ce indicau scăderea nivelului unor spectacole în anii dintre cele două războaie și lipsa de obiectivitate și competență a criticii teatrale. Ideea va reveni frecvent în cronicile lui T. Arghezi, dar ea pare a se afirma inițial într-o *Cronică teatrală București* [1] din anii premergători primului război mondial. Atitudinea autorului evoluează aci între aprecierea elementelor valabile, a autorilor remarcabili, a spectacolelor corecte sau recunoscute ca « succese » și condamnarea cu finețe și nuanțare satirică a lucrărilor fără valoare, care se prevalează de titlul de « dramaturgie originală », precum și a « înscenărilor » ce cultivă gustul trivial ce nu se ridică la nivelul artei autentice.

Corelația între teatrul degradat de incompetență ca și de servilismul interesat al criticii dramatice a timpului constituie un adevărat laitmotiv care va reveni în cronicile scriitorului. Ironia, verva și antiteza care pun în valoare adevărata funcție etico-estetică a teatrului sînt adevăratele procedee artistice ale criticului. Timp de cîteva decenii, Arghezi va conduce un atac susținut împotriva mentalității de compromis prezentă în societatea vremii. El dezvăluie relațiile dintre cronicari și actori, prezentîndu-le într-o inevitabilă alternativă: luptă deschisă, în care « actorul își simte cronicarul ca rinocerul pe vînător, și încearcă să-l facă inofensiv — sau inadmisibilă acceptare a non-valorilor artistice ». Concluzia criticului în acest caz e că adesea cronicarul teatral își părăsește rolul selectiv, lăsînd spectatorul dezorientat, tolerînd prezența nulităților în teatru. Pentru remedierea situației, Arghezi sugerează spectatorului să protesteze direct, fluierînd reprezentațiile fără valoare și condamnînd astfel mediocritatea în teatru. « Pe timpurile fluieratului s-au putut vedea, de pildă, celebrități în fașă dispărînd definitiv din arena culturală . . . Ca să facem o definiție, fluieratul e violența aeriană aplicată unui organism impertinent . . . »[2] remarcă autorul cu ironie și subtilitate.

Necesitatea obiectivității în aprecierea critică a spectacolelor, ca și nevoia independenței de atitudine împotriva concesiilor subiectiv-personale sînt idei care apar în cronicile argheziene ca elemente ale unei adevărate și constante profesiuni de credință. Fermitatea convingerilor e afirmată periodic . . . « E o datorie să te poți închide ermetic și rigid în insul tău și fără cruțare să rupi rînd pe rînd măștile surîzătoare și mulțumite, în dosul cărora izbutește viermele și colcăie stricăciunea » [3]. În *Cronica teatrală, Prefață* [4], Arghezi constată că stadiul dezvoltării culturii și artei nu mai reclamă o cronică sentențioasă, « o judecată pe măsură » sau o « fotografie » — reproducerea unui succes sau a unei căderi. Dimpotrivă, ea presupune interes de idei, sinceritate și frumusețe. « Indiferent de un scop artistic, penal și administrativ, critica trebuie să fie înainte de toate interesantă și, dacă se poate, frumoasă: subiectul rămîne un pretext ».

Ca altădată Caragiale, T. Arghezi reia delimitarea dintre teatru și literatură. Constatînd că teatrul e « înecat în erori și idolatrii de-o nemaipomenită stupiditate », el se ridică împotriva tradiției de confundare a teatrului cu literatura, în speță, cuvîntul. Căci, « literatura, contemplativă și descriptivă, se deosebește în ritmul și concentrarea ei de teatru, care înfrînge lenea cuvintelor ». Teatrul sparge crusta cuvintelor, construind situații de viață pe scenă. Într-un cuvînt, « teatrul este față de literatură ceea ce ar părea să fie versul față de proză » [5]. Aceasta nu îl va duce însă pe autor la negarea valorii de conținut, căci « textul în teatru cuprinde în sine, adevărată și aglomerată, o viață care are datoria

[1] *Cronica teatrală București*, în *Viața românească*, VII, 1912, nr. 9, supliment.

[2] *Fluieratul în teatru*, în *Cugetul românesc*, I, 2, 1922, p. 208.

[3] *Drepturile criticii*, în *Seara*, nr. 1335/3, oct. 1913.

[4] *Viața românescă*, XVII, nr. 1, ian. 1925.

[5] *Teatru și literatură*, în *Viața românească*, XVII, nr. 3, martie 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să se concentreze exploziv în teatrul dialogat ». Dar teatrul în sine nu e teatru, căci îi lipsește un accesoriu de preț: actorul. « Puterea teatrului — remarcă criticul — întovărășită cu puterea actorului, realizează teatrul total. Acesta trebuie să includă întreaga emoție, întreaga valoare a vieții, tot adevărul și sugestiile, pe care imaginile artistice le redau într-o superioară quintesență a realității ».

Evident, teatrul astfel conceput, teatrul propriu-zis, este direct opus spiritului mercantil și vanității facile a autorilor, contrazicînd repertoriul mondial al epocii. Pamfletar neobosit și obiectiv, Arghezi a considerat, în bună parte, teatrul dintre cele două războaie, care marca unele simptome de degradare, ca o instituție incapabilă a-și îndeplini rolul ei social-cultural.

În articolul *Maladie incurabilă* [6], îndărătul imaginilor poetice elocvente, scriitorul înfățișează un sumbru și dureros tablou al teatrului epocii. « Teatrul românesc este un bolnav căruia nici o grijă nu-i este de prisos . . . la căpătîiul acestui scump bolnav care e teatrul, consultările se impun », căsi « Teatrul românesc își suportă bolile senin, visător, neștiutor ». Metafora își are aici o bază reală, pe care autorul nu se sfiește de a o preciza. Aceasta e plaga directorilor incapabili și oportuniști, a regizorilor improvizați ce desconsideră și își comercializează arta, a artistelor ce « socot ritmicele ondulații ale ombilicului mai inteligente și mai adecvate dezvoltării teatrale decît vibrările emoționante ale sufletului ». Singura intervenție salutară, aceea a criticii de teatru, e și ea incapabilă de aprecieri obiective, căci « criticul se crede obligat să dea o mențiune bună unei fete pentru că i-a rîs dulce pe stradă și un întreg articol, umilit, entuziast și slugarnic, pentru că anumite interese îl leagă de un anumit teatru . . . » [7].

O privire plină de umanitate și compasiune îndreaptă scriitorul spre situația slujitorilor scenei — actorii. Sugestiva tabletă *Coco și actorii* [8] distinge, în lumea teatrului, pe actorii de talent hărăziți mizeriei, foamei și suferinței, de « protejații » scenei, favorizați de atotputernicii zilei, dar lipsiți de darul artistic. Coco, personajul simbolic care distribuie aprecieri și critice, e implorat de cei săraci și talentați să nu fie confundați cu « boierii și cucoanele meseriei », care « s-au îndopat cu bunurile prihănite ».

Cronicarul își dă seama însă că drama actorului nu e legată numai de insuficientele condiții materiale ale vieții. Pentru actor scena e locul împlinirii acelei frenetice nevoi psihice « de a-și accelera viața și timpul » și nimic nu poate fi mai lamentabil și monstruos decît un actor care nu joacă, care nu-și poate potoli « setea neastîmpărată de a trăi numeros și variat, complicat și furtunos, cu o intensitate și o înflăcărare pe care viața simplă . . . nu este în stare s-o dea » [9]. Poate de aceea cronicarul îndeamnă pe actor să nu țină seama de teoriile sterile, incapabile de a crea talent, a căror falsă importanță duce la negarea oricăror valori, și să-și valorifice cu încredere dotația artistică naturală [10].

Concepția lui Arghezi despre teatru implică încă o serie de considerente, care exprimă justificate puncte de vedere asupra dramaturgiei și artei interpretative.

Definit cu atributele artei adevărate (transfigurarea, iluzia, emoția), teatrul e în același timp diferențiat prin modalitățile sale de exprimare directă, prin sinteza vie pe care o reprezintă personajul. Și remarcînd influența mai directă, interioară, mai proprie vieții naționale, definind scena ca un « laborator de experimente și actorul un cobai minunat », cronicarul subliniază acțiunea scenei asupra formației umaniste, etico-estetice, a omului. « Teatrul e o academie de civilități, de conservație, de bune procedee. El învață eleganța, forma, mlădierile gîndirii și ale limbii. E incontestabil că omul obișnuit cu teatrul are asupra semenului împietrit în axiome superioritatea elasticității, a surîsului și a toleranței; indiferenții, nepăsătorii din orgoliu sau falsă demnitate față de spectacol sînt tocmai aceia care au mai multă trebuință să dobîndească din frecventarea lui o sensibilitate și un bun simț perfecționat » [11]. Cu o rară sinceritate, Arghezi precizează avatarurile profesiunii actori-

[6] *Bilete de papagal*, nr. 13. I, 1937.
[7] *Ibidem*.
[8] *Bilete de papagal*, nr. 51, I, martie — 1928.
[9] *Actorul care nu joacă*, în *Bilete de papagal*, nr. 63/ 14.IV.1928.
[10] *Scrisoare unui actor*, în *Studio Teatrul Național*, febr. 1943.
[11] *Note de teatru*, în *Studio Teatrul Național*, dec. 1942.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cești, ale actorului obligat a produce satisfacția unui public nepregătit, insolent și lipsit de înțelegere. « Actorul n-are nici un drept, ci o nemaipomenită, permanentă datorie: să placă cu rolul și, de l-ar juca scîrbit de rol și de sine, de o sută de ori pe rînd, să placă de o sută de ori . . . Trebuie să placi fiecăruia, și celui care te apreciază și celuilalt care te dușmănește ; să nu-ți permiți sarcasmul de a li te împotrivi și displăcea . . . » [12].

Rar poate însă aminti vreo reacțiune solidară a actorilor în scopul satisfacerii revendicărilor profesionale, asigurării drepturilor la o viață umană. Cu tristețe și lucidă speranță, cronicarul menționează într-un articol[13] tentativa de grevă a actorilor, care a dus la suspendarea repetițiilor piesei *Kean*: « Dacă prietenii ăștia ai tăi, Coco, care trudesc cu talent, mimică și fard, pentru bucuria de fiecare seară a spectatorului, vor ști să fie camarazi hotărîți, ei în de ei și pînă la capăt, vor învinge ».

Cronicile teatrale argheziene exprimă opiniile despre autorii dramatici, drepturile și libertățile creației, valorile și delimitările critice ale dramaturgiei în repertoriu. Din acestea se desprinde marea aderență a scriitorului la teatrul de idei, deproblematică socială, admirația pentru dramaturgia de autentică valoare artistică și etică, pentru un Caragiale și Ibsen, cultul pentru inteligența critică și originalitatea temerară (Camil Petrescu, I. Sava).

Caragiale a fost pentru T. Arghezi cel mai reprezentativ dramaturg al literaturii române și incontestabil atenția criticului revine la intervale și ocazii diferite pentru a pune în valoare destinul și opera creatorului de tipuri definitorii pentru societatea timpului său, cu o artă inimitabilă și singulară.

O notă de tristețe, de mîndrie și de satiră biciuitoare străbate rîndurile publicate cu ocazia « Festivalului Caragiale » dat cu cîteva luni înaintea morții autorului[14]. În adeziunea totală a publicului la satira socială prezentă — O *scrisoare pierdută* — o dureroasă constatare: « Sfîrșitul *Scrisorii pierdute* e ca un verdict al fatalității batjocoritoare. Personajele lui Caragiale sînt în picioare și pe lîngă noi, în loji și galerii și prin staluri, cu costumele schimbate ». În mijlocul mulțimii înveselite, a cărei zgomotoasă admirație ia forma furioasă; a « lojei oficiale care umbrește cîteva fețe de scriitori, semi-scriitori și pricepuți în ale artei »; a unor « prieteni de tinerețe ai lui Caragiale, afiliați prin gîndire, colaboratori de o clipă — buni și mediocri, și mai ales mediocrii care au disperat pe scriitor și l-au silit să fugă din patrie » —, criticul înregistrează o « absență de o tragică măreție », absența scriitorului.

La doi ani de la moartea acestuia, T. Arghezi va relua caracterizarea dramaturgului, ca autor de geniu, respingînd insinuările celor ce încercau să acrediteze anacronismul teatrului său și explicînd pe linia mentalității de clasă (a burgheziei aristocratizate) falsa teorie a « demodării » comediei caragialiene[15]. Iar după aproape cinci decenii, Arghezi remarcă din nou că esența satirei lui Caragiale — îmbinare a ridicolului cu tristețea amară — e tot atît de adevărată. « În gluma ironică a fostului nostru mare contemporan transpare amărăciunea omului chinuit și o dată cu palma dată peste gura falselor elite ipocrite ale societății, se zărește în ochii lui lacrima durerii mute și mila de asupriți »[16].

Teatrul modern, reprezentat la noi, îndeosebi în perioada dintre cele două războaie, e considerat uneori de Arghezi ca o manifestare de « neîncetată limbuție » și definit pe linia retorismului și a ziaristicii care abuzează de dialogul în maxime și reflecții sentențioase, încercînd a camufla astfel o reală lipsă de intelectualitate.

În anii premergători ca și în acei imediat următori primului război mondial, cronicarul înregistrează în repertoriu lucrări dramatice originale și străine, de inegală valoare. Cu rezerve sensibile față de *Hagi Tudose*, sau de *Poezia depărtării* de Duiliu Zamfirescu, (prima degenerînd în naturalism, a doua menținînd atmosfera unui romantism artificial și desuet), cu relativă recunoaștere a talentului de scriitor dramatic al lui A. de Herz și

[12] *Stagiune nouă în Teatrul Național*, program — sept.-oct. 1943.

[13] *Bilete de papagal*, II, 1938.

[14] *Festival Caragiale*, în *Viața românească*, VII, ian. nr. 1, 1912.

[15] *Cuvinte pentru Caragiale*, în *Seara*, IV, 10, ian. 1914, nr. 1577.

[16] *Caragiale*, în *Gazeta literară*, nr. 23, 7 iunie 1962

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

variate aprecieri critice (în genere negative) despre *Învinșii*, de Chiriţescu, și *Luminița*, de Ticu Arhip, Arghezi aduce confirmarea în teatru — uneori cu pasiunea ce adumbrește stricta obiectivitate — a unor scriitori autentici, ca: O. Goga, Ronetti Roman, M. Sorbul sau Camil Petrescu.

Cronica piesei lui O. Goga, *Domnul notar*, e un prilej de afirmare a concepţiei criticului despre umanismul artei, despre necesitatea participării ei la frămîntările epocii, la împlinirea idealurilor, o adevărată artă militantă prezentă în contemporaneitate. Între universalitatea artei și caracterul ei concret, naţional, între o artă pură, izolatoare și impersonală, și teatrul cu obiectiv social, Arghezi se pronunţă pentru arta legată de aspiraţiile poporului: « Îndemnăm pe toţi autorii noștri de teatru să-și îndrepte sforţările către un teatru de energie naţională, singurul teatru util și potrivit cu timpurile noastre și să-i dea teatrului, în vederea evoluţiei mari a neamului românesc, înălţimea unei tribune de revoltă »[17].

Persiflînd repertoriul steril, incapabil de a trezi sentimente umane adînci și emoţii estetice, Arghezi e în egală măsură împotriva exagerărilor naturaliste. Chiar cînd se ocupă în cronicile sale de lucrările dramatice ale unor scriitori consacraţi, el se ridică împotriva artei concepută ca simplă reproducere fidelă a realităţii. « De-ar fi numai copie, stenografie, realismul n-ar fi putut nicicînd întemeia o școală literară, și n-ar fi pretins la literatură, n-ar fi însemnat nimic. Realismul e o inspiraţie. Ceea ce-i face tot preţul e tocmai transperenţa lui neîncetată, sînt figurile văzute cu mintea, pe care gîndirea le descrie în interiorul lui, strict, geometrizat »[18].

★

În amalgamul producţiei dramatice din preajma primului război mondial, Arghezi va descoperi puţine valori literare, acceptînd — cu rezerve — calităţile de dramaturg ale lui M. Sorbul (Durnoaia) de cunoscător al meșteșugului compoziţiei, în care prevalează însă un verbiaj cu falsă aparenţă de cugetare la A. de Herz (*Cuceritorul*), incontestabilul talent de agitator naţional pe plan literar al lui O. Goga (*Domnul notar*), lirismul delicat al versurilor lui Zaharia Bîrsan (*Trandafirii roșii*) etc. De o deosebită preţuire se bucură piesa lui Ronetti Roman *Manasse*, al cărei autor este considerat de cronicar drept unul dintre cei mai însemnaţi dramaturgi români, cu care « orice literatură din lume s-ar mîndri și căreia îi consacră o serie de cronici favorabile[19].

Repertoriul teatrului românesc însă — chiar în afara preferinţelor pseudo-rafinate ale burgheziei pentru teatrul bulevardier — găsește, în această perioadă, în dramaturgia universală o condiţie necesară pentru dezvoltarea artei scenice naţionale. Arghezi este un admirator fervent al lui H. Ibsen, descoperind în opera marelui nordic forţa morală, invincibilitatea conștiinţei, sentimentul puternic al demnităţii, semnificaţia profundă a dramei umane. « Cu Ibsen teatrul ia o înfăţișare de catedrală. Cît sîntem de departe de așa-numitul teatru modern și de bibelourile lui, de sufletele lui mărunte. . . de-atîtea stafii mici ale vieţii false și maladive din capitalele mari! ». . . — notează scriitorul în cronica sa despre *Un duşman al poporului*[20]. Ceea ce conferă teatrului ibsenian o valoare morală, superioară e dezvăluirea minciunii sociale, condamnarea falsităţii, ipocriziei « deghizate sub cele mai selecte reguli de morală ». « Cugetarea lui Ibsen — constată cronicarul — are pe sufletul nostru reflexul vioi și primejdios al lamelor lucii și-l spintecă neted. Un furnicar de fulgere care dau la un loc lumină »[21].

★

Partizan al valorificării textului — condiţie de bază a teatrului — Arghezi e totodată conștient de necesitatea concordanţei dintre opera dramatică (conţinutul uman de

[17] *Seara*, nr. 1 471, din 20 febr. 1914.

[18] *Paradoxalie . . . Hagi Tudose*, în *Viaţa românească*, nr. 1 012, nov.—dec. 1912.

[19] Cea mai reprezentativă a apărut în *Seara*, din 5 noiembrie 1913.

[20] *Cronica teatrală Bucureşti: « Un duşman al poporului » de H. Ibsen*, în *Viaţa românească*, 1912, VII, octombrie, nr. 10.

[21] *Teatrul Naţional. Stîlpii societăţii*, în *Viaţa românească*, 1911, VII, noiembrie, nr. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sentimente și idei) și modalitățile interpretării, al cărei factor decisiv e actorul. Relevînd importanța spectacolului ca mijloc de exprimare a fondului uman, ca mijloc « mai apropiat de viață și mai viu ca toate artele laolaltă »[22], cronicarul remarcă rolul actorului, căruia îi revine sarcina de a pune în valoare frumusețea textului, « cu harul său înăscut, transformînd materia brută în emoție și viață ». Actorul « sintetizează » spectacolul și rămîne singurul factor valabil din scenă. Talentul e atît de expresiv în sine, încît dispare toată ambianța, anihilată de valoarea personajului absorbant [23]. De aci pledoaria pentru decorul simplu și contestarea exagerărilor regizorale.

Evident, singur talentul nu e suficient pentru a asigura realizarea artistică. Dacă piesa nu aduce nimic din vibrația dramatică a sufletului în fața vieții, dacă textul e lipsit de valori estetice și morale, de adevăr și largă comprehensiune umană, actorul va rosti textul fără convingere, mecanic, căutînd a găsi printre procedeele rutinare un mijloc de falsă transpunere în rol. Căci monotonia și artificiul creează impresia unor valori ratate. Dimpotrivă, preocuparea constantă de a sesiza integral un text valabil duce la evitarea repetiției invariabile și sterile. Arghezi a remarcat diversitatea mijloacelor expresive și bogăția de nuanțe a interpretării, urmărind evoluția unor actori, fruntași ai scenei naționale: I. Manolescu, Gh. Timică, G. Storin ș.a. Și referindu-se la forța de transfigurare și la crearea iluziei scenice, cronicarul observă că: « Nu au lipsit actori capabili să realizeze într-o strîmbătură genială, fulgerătoare, emoția întreagă, căpătată pe dibuite, cu paleta și condeiul »[24].

Dintre factorii care contribuie la ridicarea nivelului artei dramatice, unul din cei mai reprezentativi e rostirea artistică: dicțiunea.

Artistul, care cunoaște valoarea expresiei poetice, asociază gestul lui plastic mișcării scenice, asigură emisiunea corectă și expresivă a cuvintelor. Remarcînd ponderea accentului logic — « accentul ideii » —, Arghezi recomandă: « Dicțiunea să se amplifice la Conservator pînă la dimensiunile unui curs de totală amploare »[25], anticipînd realizările contemporane ale învățămîntului teatral cu mai mult de un deceniu. Iar atunci cînd se ocupă de educația vorbirii, poetul va accentua: « Pentru a se ajunge la armonizarea melodică a limbii românești, elastică, plastică și susceptibilă de o sonoritate agreabilă, ea trebuie ținută în vedere încă din școala primară. . . Copiii să afle, îndată ce au deschis abecedarul, că o dată cu cartea începe rostirea aleasă și să se deprindă cu ea »[26].

★

O preocupare esențială în evocările cronicarului o constituie portretistica sub forma medalioanelor și a reminiscențelor, care exprimă aprecieri sugestive asupra unor personalități din trecutul teatrului românesc. Dintre acestea, se desprind în primul rînd două figuri excepționale: I.L. Caragiale și Al. Davila.

Pe lîngă marile lui merite de dramaturg, Caragiale a rămas pentru scriitor exemplul viu al pasiunii și al grijii permanente pentru perfecțiunearea stilului și exprimării literare. El « trebuie arătat și propus ca un model sufletesc tuturor celor ce nu știu să gîndească și să rabde cu umilință, cu frică și dezinteres, dominarea mistică a unui ideal de artă, același la toți scriitorii care au putut însenina pămîntul negru și înghețat, cu o cărare albă de vremelnică zăpadă »[27].

Al. Davila a fost creionat în diverse cronici, dintre care cea mai substanțială e legată de accidentul nenorocit care a imobilizat — claustrat în locuința sa — pe marele om de teatru pînă la sfîrșitul vieții. Cîteva rînduri închid o caracterizare completă și definitorie: « În Davila teatrul avea un stăpîn și scena un paznic intuitiv, priceput și dîrz. . . Ceea ce constituie caracteristica admirabilă a acestui om e facultatea prețioasă a reînnoirii, atît de absentă contemporanilor noștri istoviți la ne-timp, veșteji în plină floare, uscați în

[22] *Să jucăm*, în *Bilete de papagal*, nr. 234 din 7 noiembrie 1928.

[23] *Precizări*, în *Teatrul*, nr. 4, 1956.

[24] *Note de teatru*, în *Studio Teatrul Național*, dec. 1942.

[25] *Dicțiunea*, în *Teatrul Național*, martie 1943.

[26] *O frumusețe*, în *Studio Teatrul Național*, aprilie 1943.

[27] *Cuvinte pentru Caragiale*, în *Seara*, nr. 1 577, IV, 10 iunie 1914.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dezvoltare. Al. Davila a fost personificarea ideii că niciodată și nimic nu este prea tîrziu Fiecare zi venea la el cu o dorință nouă, cu o încordare nouă. . . »[28].

Aprecierile asupra actorilor se caracterizează în genere printr-o uimitoare intuire a caracterelor, printr-o plastică conturare a trăsăturilor lor dominante, uneori prin detalii semnificative ale artei lor.

Arghezi va schița emoționat personalitatea Marioarei Ventura, fermecat de expresivitatea gesturilor, de plastica mișcării în scenă, de dicția perfectă și aparenta simplitate a talentului actriței. Portretul ei cuprinde o imagine plastică, de o rară expresivitate: « Ce puțin lucru e talentul! Un trup gentil de insectă, niște mîini foarte albe, genunchii bine încheiați, călcîiul sprinten. Un fel de a spune cuvîntul, parcă a supt buzele dintr-un ciorchine bălan, un fel de a ridica un deget și de a strecura o privire; un fel de a pune piciorul ca pe o piatră-n rîul albastru. Un sensualism a toate. Un rezumat provizoriu de organe și gesturi poate să ducă greutățile geniului într-însul, fără să pară, cu un atletism secret. Poate să zguduie ca infernul, poate să bucure, să îndulcească. Sînt spectatori care ies din teatru beatificați »[29].

În afară de ea, doar Tina Barbu[30] — actriță prin excelență sugestivă în jocul ei, chiar în cele mai neînsemnate roluri — și Aglae Pruteanu, despre care autorul e convins că ar fi întunecat multe glorii de scenă « dacă în loc să pîlpîie la Iași, oraș mai mult de filozofi decît de spectaculiști, ar fi venit să ardă la București »[31], rețin în mod special atenția cronicarului.

În schimb, ochiul critic al scriitorului urmărește atent și distribuie aprecieri variate unor actori, care — încă cu cinci decenii în urmă — anunțau viitorul strălucitei lor cariere artistice. Astfel, la I. Manolescu cronicarul apreciază gestul sobru cu « o viață considerabilă », mișcările concentrate « în care transpar sentimente și idei »[32]. În jocul lui Timică, Arghezi pune în lumină finețea nuanțelor unui mare artist. . . « încît nici o laudă nu e prea mare pentru covîrșitoarea lor îngrămădire pe o singură fină tulpină fragilă . . . »[33]. Elogios evocă scriitorul și personalitatea lui Tony Bulandra sau a lui Aristide Demetriad, primul caracterizat printr-un susținut și nobil « decalc » de voință, care a dat talentului său suportul unui rar echilibru în viață, ultimul, ca artist de o mare probitate, care a izbutit să realizeze integral rolurile în care a fost aplaudat în teatru [34].

Atribuind rolul hotărîtor în spectacol actorului, T. Arghezi nu a fost un valorificator constant al funcției regizorale în genere, îndeosebi în lumina experiențelor, nu o dată exagerate, în perioada dintre cele două războaie. Spectacolul, adică transpunerea artistică a textului dramatic, se poate desfășura și în condiții de minimă recuzită; «un actor urcat pe un scaun într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult »[35]. Cronicarul își va reaminti de reprezentațiile lui Caragiale în timpul vieții autorului, cînd *Noaptea furtunoasă* « s-a jucat cu fineță, cu grotescul catifelat. . . Regizorul era bunul simț și gustul de discreție și puritate al fiecărui interpret ».

În ceea ce privește problema amplificării mijloacelor teatrale (decor, mobilier, muzică etc.), Arghezi e de părere că s-a abuzat covîrșitor de « mijloace antiteatrale »: « Teatrul bun se reazimă pe om, pe actor. El e și decor, și atmosferă, și idee. . . Actorul e cu atît mai afirmat, cu cît e mai despuiat de falsificările de adaos. El nu afirmă: sugerează »[36]. Totuși scriitorul nu e decît împotriva folosirii abuzive a decorului. Elementele unei lumi fictive în scenă sînt incontestabil necesare.. « Similitudinile stilizate și interpretările care se prezintă cu francheța artificiului ca punct de plecare și ca ideal pot să dea. . .impresii de adevăr mai puternic prin sinteze »[37]. De asemenea, prezența activă a regizorului e necesară în măsura în care acesta nu diminuează, ci contribuie la valorifi-

[28] *Medalion: Al. Davila*, în *Cronica*, I, nr. 9, din 12 aprilie 1915.

[29] *Cronica teatrală București*, în *Viața românească*, 1915, X, nr. 7, 8, 9, iulie—septembrie.

[30] *Tablete*, în *Adevărul* nr. 16 801/1 martie 1947.

[31] *Cronica teatrală București*, în *Viața românească*, nr. 9, VII, sept. 1912.

[32] *Cronica teatrală București, Teatrul Comedia — ziua de deschidere*, în *Viața românească*, 1911, VI, nr. 12, decembrie.

[33] *Bilete de papagal*, nr. 477 din 7 sept. 1930.

[34] *Ibidem*.

[35] *Precizări*, în *Teatrul*, nr. 4, 1956.

[36] *Ibidem*.

[37] *O piesă de teatru*, în *Studio Teatrul Național*, iulie 1943.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

carea muncii actorului. « Regizorul bun e și el un artist, însușirile lui precizează și sporesc pe ale artistului jucat, nu i le împiedică, nu i le știrbesc, nu i le anulează »[38].

Astfel, Paul Gusty, căruia scriitorul îi consacră rînduri entuziaste, a fost « timp de 30 de ani viața, inima, inspirația și gustul Teatrului Național. . . sfătuitorul debutanților și sprijinul de fapt al directorilor, atît de trecători și nu totdeauna exagerat de pricepuți »[39]. În același timp, creionarea admirativă a figurii lui Ion Sava, autor dramatic, regizor, inovator, scenograf și pictor original, atestă obiectivitatea criticului în recunoașterea unei reale personalități artistice și admirația pe care i-o trezea constatarea unui talent incontestabil de o mare originalitate[40].

★

Urmărind evoluția criticii argheziene teatrale de la începuturile ei, în care poetul încerca definirea și explicarea fenomenului teatral, fără a-și dovedi totala încredere în valoarea lui etico-estetică — reflex al dramaturgiei și artei spectacologice a epocii —, pînă la ultimele sale pagini despre rolul teatrului, constatăm un proces ascendent de clarificare a concepției scriitorului în contextul marilor probleme ale artei contemporane. Începîndu-și activitatea de cronicar teatral într-o perioadă în care se căuta precizarea liniilor de dezvoltare a teatrului românesc, în preajma primului război mondial, poetul a participat activ la eforturile de consolidare a dramaturgiei originale într-un repertoriu de calitate și de afirmare a artei dramatice, denunțînd falsele glorii și practicile corupte în viața teatrului, îndeosebi în perioada dintre cele două războaie mondiale. Elogiind pe reprezentanții de seamă ai scenei, recunoscînd calitățile adevăratei dramaturgii originale, capabile să inspire idei și sentimente superioare într-un cadru de poezie și înaltă emoție artistică, criticul a adus — cu pasiune și curaj — o contribuție remarcabilă la promovarea teatrului românesc contemporan.

[38] *Precizări*, *loc. cit.*

[39] *Cronica teatrală București* în *Viața românească*, VII, nr. 9, septembrie 1912.

[40] *Gazeta literară*, nr. 47/1962 și nr. 14/1 aprilie 1965

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ILARIE CHENDI ŞI PROBLEMELE TEATRULUI

de MIRCEA POPA

Scriitor fecund, de o mare mobilitate spirituală, Ilarie Chendi a fost una dintre acele conştiinţe artistice a căror incandescenţă s-a consumat generos pe terenuri diverse. Un domeniu în care acţiunea criticului s-a vădit deosebit de fertilă a fost cel al teatrului.

Interesul pentru teatru datează de timpuriu la Chendi. Încă pe vremea studiilor, la Seminarul andreean de la Sibiu, tînărul student a făcut parte din corul seminarului condus de profesorul D. Cunţan, apoi din echipa de teatru a institutului. Pentru acest cor a tradus din limba germană cîteva texte de cîntece şi a participat la mai multe turnee prin oraşele Transilvaniei, iar în cadrul echipei de teatru a interpretat pe Despot-vodă din piesa lui Alecsandri şi un rol de prim amorez în *Cărăbuşul*, de Stamati-Ciurea. Însăşi intrarea sa în critică este legată tot de prezentarea unor opere dramatice: comediile lui I.L. Caragiale, asupra cărora întreprinde un valoros studiu, citit mai întîi în cadrul societăţii «Petru Maior» şi publicat apoi în *Familia*. După ce trece munţii, la Bucureşti (1898), în primele corespondenţe pe care le trimite revistei *Familia* stăruie îndelung şi asupra problemelor de teatru. Cu ocazia deschiderii stagiunii Teatrului Naţional, el anunţă noile schimbări care s-au făcut în ceea ce priveşte repertoriul, personalul artistic şi direcţia teatrului. Insistă şi asupra incidentului provocat de Caragiale, care şi-a retras piesele de pe afiş şi a dat Teatrul Naţional în judecată, observînd şi el că nicăieri nu se plăteşte mai prost ca la noi[1]. Reia aceste probleme de cîteva ori şi în *Tribuna poporului*, dovadă că-l interesau[2]. Atunci cînd lui Iosif Vulcan i se joacă piesa *Gărgăunii dragostei* pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, Chendi o prezintă publicului cititor ca o piesă care vehiculează idei interesante privitoare la emanciparea femeii. Pe autorul ei îl preţuieşte ca pe singurul autor dramatic ardelean reprezentat la Bucureşti, dar şi pentru întreaga lui străduinţă şi muncă în acest domeniu, avînd drept scop « întruparea ideii teatrului român în mijlocul nostru »[3].

Cronica de mai sus ne atestă încă pe acum una dintre preocupările cele mai de seamă, urmărite cu insistenţă ani şi ani la rînd de critic: aceea a realizării unui teatru naţional unitar. Legăturile cu Transilvania realizate de trupele ambulante de actori sau de turneele teatrale organizate cu oarecare regularitate de către actori de seamă din România nu erau încă suficiente pentru împlinirea acestui deziderat. Era necesară o mai serioasă muncă de apropiere şi cunoaştere reciprocă, un schimb mai viu în ceea ce priveşte repertoriul. Ideea de bază a lui Chendi va fi şi aici, ca şi în alte domenii, direcţionarea după

[1] *Teatru şi litere*, în *Familia*, XXXIV, 1898, nr. 40, p. 177, semnat Mefisto.

[2] *Din Bucureşti*, în *Tribuna poporului*, II, 1898, nr. 175, p. 854, semnat *ich*.

[3] *Scrisoare teatrală*, în *Tribuna poporului*, III, 1899, nr. 64, p. 2—3, semnat Fidelio.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

repertoriul Teatrului Național din București: « Teatrul ardelean fiind chemat a sta în serviciul culturii naționale și al ideii de unitate, conducătorii lui vor trebui să întrețină legături cu cei din capitala Țării românești, pentru ca aceeași limbă, aceeași literatură și desigur aceeași artă să domine pretutindeni »[4].

Pus în slujba acestui ideal, criticul a desfășurat o bogată activitate de cronicar dramatic dusă în paginile *Tribunei* de la Arad, ale *Familiei* de la Oradea și ale altor reviste, dovedind un interes statornic pentru problemele teatrului românesc. În 1900, cînd publică lucrarea sa *Zece ani de mișcare literară în Transilvania*, criticul se vădește un bun cunoscător al mișcării teatrale din această provincie, al greutăților cu care avea de luptat literatura dramatică originală de aici. Chestiunea ridicată de el avea însă implicații social-politice mai adînci. Ea nu reprezenta numai o simplă chestiune culturală, ci constituia și o problemă de stat, o problemă care atingea înseși drepturile și îndatoririle națiunii române. La 1900, în Transilvania, cele mai multe orașe n-aveau încă o clădire de teatru românesc. Teatrul ambulant și cel al diletanților nu puteau suplini nevoia unei mișcări teatrale organizate, cu un repertoriu bine pus la punct și cu un personal artistic corespunzător. În aceste condiții vitrege era și firesc ca situația literaturii dramatice din Transilvania să fie rămasă în urmă, lucru care prilejuiește lui Chendi cîteva triste constatări: « Literatura dramatică nu se poate dezvolta decît acolo unde există și funcționează teatru. Condițiile noastre de viață națională încă nu ne-au îngăduit a ne alcătui o asemenea instituțiune. Exigențele noastre în direcția aceasta trebuie să ni le satisfacem deocamdată sau prin teatrele străine, sau prin societăți ocazionale de diletanți, care ne procură cel puțin iluzia că asistăm la reprezentațiuni românești. Odinioară, în deceniile trecute, mai veneau din cînd în cînd trupe teatrale din Iași și din București, care ne-au popularizat pe Alecsandri și pe Costache Negruzzi; acum nu mai trec nici aceste pe la noi. Astfel deci, în lipsa totală de teren pentru literatura dramatică, în lipsa școalei practice de unde scriitorii să se inspire, să se cultive și să-nveațe tehnica dramatică, nu e de mirat dacă acest gen de literatură este cel mai puțin îmbrățișat de noi »[5].

Situația ultimului deceniu al secolului al XIX-lea era, după cît se pare, și mai critică decît a celor anterioare, adusese o și mai mare lîncezeală în domeniul mișcării teatrale prin încetarea turneelor de dincolo de Carpați, care, prin Millo, Pascaly, Petculescu, I.D. Ionescu și alții au menținut în decurs de mai multe decenii mereu viu interesul pentru teatru în Ardeal. Singure societățile de diletanți mai rămîn în acest deceniu factori activi de cultură teatrală, pînă la apariția unuia dintre cei mai de seamă actori și animatori ai vieții teatrale ardelene, Zaharia Bîrsan. Ele se bucurau de un oarecare sprijin și îndrumare din partea Societății pentru fond de teatru român (al cărei președinte era Iosif Vulcan), înființată în 1870 tocmai cu scopul de a realiza în cele din urmă aspirația legitimă a românilor de a avea un teatru național propriu. La 1900 această societate avea deja adunat un fond destul de serios, destinat construirii unui teatru. Societatea elabora și un anuar (*Anuarul Societății pentru fond de teatru român)* prin care făcea cunoscută publicului larg activitatea teatrală desfășurată în principalele orașe ale Transilvaniei. Uneori Societatea organiza concursuri de piese originale în vederea îmbogățirii dramaturgiei proprii. Calitatea lor este de cele mai multe ori sub nivelul cerut. Cu prilejul unuia dintre aceste concursuri se apelează pentru referate la Șt. O. Iosif și Ilarie Chendi, care cu greu reușesc să depisteze cîteva bucăți acceptabile[6]. Restul erau doar improvizații de diletanți. Cu toate acestea premiul nu se acordă, deși cei doi raportori fac unele aprecieri pozitive pentru piesele *Ireparabilul* și *Pintea Viteazul*. Juriul este de altfel foarte exigent și nu tolerează platitudinile. Problema aceasta criticul a atacat-o de nenumărate ori în cronicile sale dramatice, dînd întotdeauna prioritate textului, pe care-l supune unei analize strînse, în urma căreia multe piese sînt desființate. Un adevăr pe care trebuie să-l constate cu amărăciune în 1905 e calitatea slabă a repertoriului nostru dramatic: « În general la noi

[4] *Chestiuni teatrale*, în *Voința națională*, XXI, nr. 5 797, p. 1—2.

[5] Vezi *Familia*, XXXVII, 1901, nr. 7, p. 73—74.

[6] *Raportul d-lor Il. Chendi și Șt. O. Iosif*, în *Anuarul VII al Societății pentru fond de teatru român pe anul 1903—1904*, Brașov, 1905, p. 63—65.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

literatura dramatică este astăzi la un nivel foarte scăzut. Toate celelalte ramuri se cultivă, dau roade din ce în ce mai bune, numai drama dă îndărăt. Scriitorii noștri trăiesc departe de scenă și directorii de teatru își dau toată silința ca să-i îndepărteze mai mult. Viața din Capitală nimeni nu caută s-o pătrundă în toate fețele ei, pentru a găsi subiecte potrivite cu timpul nostru — cum o făcea odinioară Alecsandri la Iași. Iar cei puțini care încearcă să scrie piese de moravuri, cum e d. Lecca, fac pe Catonii, pe acuzatorii publici, exagerați, falși, și astfel nu pot străbate. În lipsa de autori de literatură dramatică originală care să fie oglinda vieții noastre, ce pot face publicul și artiștii decît să se bucure de literatura importată? Nu este exact că publicul ar cere cu stăruință aceste obscenități ale bulevardelor străine și că artiștii ar trebui să se coboare la public ca să-l satisfacă. Artistul poate foarte bine să ridice publicul spre sine, aceasta e chiar misiunea lui, dar pentru a se face îndreptătorul gustului îi trebuiesc piese dramatice cari să întrunească toate condițiile literare. Repertoriu original ne trebuie și scriitori dramatici! Aici e toată pricina nemulțumirilor »[7]. Chendi a indicat în nenumărate rînduri și direcțiile fertile în care s-ar putea dezvolta literatura dramatică originală. Acestea sînt: inspirația din trecutul de luptă al poporului nostru și din folclor. Ele vor rămîne întotdeauna izvoare vii de cugetări și exemple mărețe de fapte eroice din care se pot desprinde caractere puternice. Exagerările însă nu sînt admise. Folclorizarea excesivă sau desuetudinile romantice îl stingheresc. Tratarea subiectelor îi place să fie sobră, realistă; altfel temele își pierd din valoare. Vorbind despre operele dramatice ale lui Mircea Demetriade, el insistă asupra frumuseții motivului folcloric, dar obiecțiile sînt de natură să le estompeze finalitatea: « *Dafin Făt-Frumos* și *Ali-Baba* — așa se numesc bucățile — au toate defectele romanticilor exagerați. Gesturi largi. Vorbe multe și incoherente. Ciudățenii cîte poftiți. Ursitoarele d-sale, creațiunile fanteziei populare, se poartă în « domino cu capișon ». Bietul Strîmbă-Lemne, uriașul nostru național, vorbește de Hamadryade, ca un poet subtil al Greciei antice. Iubirea lui Făt-Frumos este « focul albastru din *Plina Putere* » (cu P mare!). Și toată concepția celor două drame-feerii este mai mare decît îl slujesc puterile, ar vrea să fie un amestec dintre partea a doua din *Faust* și *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare. Cam îndrăzneț pentru un biet aed de la poalele Olimpului »[8].

La Haralamb Lecca îl izbește de asemenea « afectarea teatrală » cu care acesta tratează comedia iubirii, ușurătatea subiectelor. De aceea îl trimite la școala lui Strindberg, Ibsen, D'Annunzio. Dar pentru aceasta este nevoie și de corectarea viziunii autorului asupra « moralei » în opera de artă, deoarece sfaturile sale sînt ale unui preot catolic, ale unui « misionar cucernic », prea teziste [9]. Cînd tratarea literară și scenică e slabă, nu-l entuziasmează nici ideile generoase ale piesei. Așa se întîmplă și în cazul piesei *În lumea de azi* a Zoei Verzea, pe care o desființează, cu tot sămănătorismul ei. Piesa se ridică împotriva franțuzomaniei, pledînd pentru idei naționale în industrie, literatură și viață politică, pentru prețuirea trecutului și a luptelor pentru unitate ale ardelenilor. Acestea pot fi « tendințe frumoase », după critic, dar mulțimea tiradelor, tratarea lor rudimentară « au zădărnicit cu totul partea artistică a acestei lucrări » [10], ceea ce face pe critic s-o primească cu mari rezerve. Rămîne deci un fapt adeverit că judecata critică pe care o emite are în vedere înainte de toate realizarea estetică a operei de artă și nu tendințele pe care le aduce. Lucrarea lui Eugen Lovinescu *De peste prag* este primită în aceeași cronică favorabil, pe considerentul că « autorul știe să țină atmosfera pururea încărcată, pentru că e « variație de figuri și de caractere », pentru că piesa e, în ultimă instanță, « o dramă realistă, cu reminiscențe ibseniene » [11].

Deși a recomandat inspirația din trecut, apăsarea pe coarda națională, apelul la istorie și la sentimentul patriotic nu pot oferi în toate cazurile soluțiile cele mai eficace. Dimpotrivă, abuzul de « istorism » este denunțat de Chendi ca o falsă pistă care a început să nu ducă nicăieri; un fel de literatură patriotardă, o literatură de paradă, care creează evident efecte

[7] *Teatrul de vară*, în *Viața literară*, I, 1906, nr. 32 (6 august), p. 4, semnat Cronicar II.

[8] *Un romantic*, în *Viața literară*, I, 1906, nr. 4 (22 ian.), p. 7.

[9] *Haralamb G. Lecca. « Casta Diva » și « Jucătorii de cărți »*, în *Viața literară*, I, 1906, nr. 13, p. 6.

[10] *Cronica literară*, în *Viața literară*, I, 1906, nr. 27 (28 mai), p. 3.

[11] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contrare în public. « Avem o literatură de Curcani, de Peneşi, de irozi naţionali, cu declamări goale şi urale nesfîrşite, un fel de încercare — tot tendenţioasă şi aceasta — de a reîntrona în artă patriotismul, fără a avea mijloacele artistice suficiente. Era timpul ca un scriitor, întrebuinţînd aceleaşi elemente, dar cu măsura şi sobrietatea omului de gust şi cu priceperea talentului, să redea într-o lucrare nouă, lucrare ce să rămînă, un crîmpei măcar dacă nu întreaga măreţie a războiului, cu multele sale momente tragice, atît de atrăgătoare pentru artist » [12].

Criticul ar fi dorit, prin urmare, o redare realistă a vieţii, fără înfrumuseţări şi adaosuri exterioare. Ceea ce nu poate ierta este naţionalismul « de carnaval » pe care-l depistează la T. Duţu-Duţescu, H. Lecca şi alţi dramaturgi ai vremii. Însuşi Delavrancea va avea de pătimit, deşi uneori pe nedrept, de observaţiile maliţioase ale criticului privitoare la « declamatorismul » cam obositor, la « sentenţiozitatea » vorbirii personajelor sau la deficienţele de construcţie cu « inegalitatea aceea de împărţire a acţiunii în acte, cu slăbirea evidentă a răsufletului către sfîrşit, cu obişnuita lipsă de economie în distribuirea convorbirilor şi cu concentrarea atenţiunei întregi asupra eroului principal » [13]. Cu toate că în anii *Sămănătorului* criticul a demonstrat valoarea inspiraţiei din lumea istoriei, el n-a absolutizat de loc această latură, intervenind cu amendamente acolo unde realizarea artistică nu se dovedeşte eficace. În cronicile pe care le consacră trilogiei lui Delavrancea, el arată că realizarea pieselor merge descrescînd. *Viforul* îl şochează prin numărul mare de ucideri, de capete tăiate; *Luceafărul* prin inconsistenţa personajelor, prin acţiunea firavă a unor tablouri. Defectele sînt compensate însă de o tehnică dramatică remarcabilă, de o limbă savuroasă şi plastică. Chendi nu poate să facă abstracţie de aceste calităţi şi în încheierea cronicii *Viforului* observă printre cei dintîi la noi succesiunea cinematografică a episoadelor: « Ce ne mai rămîne *Viforul*? O dramă spectaculoasă, în care lumea vede o succesiune de întîmplări istorice, mai mult sau mai puţin romantice. O defilare de eroi vînjoşi, cari ştiu muri pentru ţară şi neam. O schimbare cinematografică de decoruri evocative în cari publicul de ambele sexe îşi scaldă cu plăcere privirile, avînd la ce privi şi avînd de ce se instrui. Şi multă morală istorică » [14].

Nici drama istorică *Zorile* a lui Şt. O. Iosif nu îndeplineşte cerinţele genului. Episodul ales de Iosif i se pare « palid », nesemnificativ, eroul are acţiuni neverosimile. Versul este clar, dar fără miez şi fără strălucire de spirit [15]. Îl izbeşte şi aici « limonada naţională », « focul de artificii patriotice ». Necunoaşterea amănunţită a realităţilor e după Chendi principala cauză a eşecului. Realităţile investigate de autorul dramatic trebuie bine cunoscute de el, printr-o documentare minuţioasă; altfel se va ajunge numai la « o caricatură a împrejurărilor reale » [16]. Fără această cunoaştere, ca şi fără respectarea culorii locale, opera de artă tinde să se uniformizeze, să-şi piardă trăsăturile definitorii, să devieze în manierism şi schematism: « Cunoaşteţi tragediile noastre istorice. Nu vi se pare că aproape toate au aceeaşi factură? Cu un veac mai degrabă sau mai tîrziu, eroii scriitorilor noştri sînt deopotrivă croiţi, au acelaşi suflet românesc; ţăranul apare în acelaşi belşug de lumină, e curat, senin, viteaz şi îndură cu aceeaşi nepăsare, iar codrul e fratele mîntuitor al tuturor. Un fond romantic; un erou simpatic, de obicei un aventurier; popor cu haiduci pe de-o parte, iar pe de alta liftele păgîne sau străine, jupuitorii neamului şi luptele interne — iată schiţa oricărei tragedii istorice române. Încolo e chestie de talent cum împarţi şi cum armonizezi aceste elemente, culoarea timpului însă nicăieri nu prea e luată în seamă » [17].

Ilarie Chendi îşi dă prin urmare seama de specificul artei teatrale, de faptul că textul dramatic trebuie să îndeplinească anumite reguli, care să-i permită punerea în scenă, spectacolul. Punerea în scenă nu este de asemenea totuna cum o realizezi. Trebuie să existe şi aici o anume pricepere, o dexteritate. Iată, bunăoară, un cadru pentru *Răzvan şi Vidra*: « Cortina

[12] *Dramă cu tendinţi*, în *Foiletoane*, Bucureşti, 1904, p. 161.

[13] Vezi cronica piesei *Luceafărul*, în *Luceafărul*, X, 1911, nr. 3 (1 febr.), p. 66.

[14] *Dramatizarea unui episod istoric: « Viforul »*, în *Cumpăna*, I, 1909, nr. 2 (4 dec.), p. 19.

[15] *Noutăţi literare*, în *Viaţa literară şi artistică*, II, 1907, nr. 44 (11 nov.), p. 349.

[16] Cronica la: C. S. Făgeţel, « *Copiii nopţii* », în *Luceafărul*, X, 1911, nr. 13—14, p. 322.

[17] *Impresiuni din teatru, I*, în *Viaţa literară şi artistică*, II, 1907, nr. 39 (7 oct.), p. 314.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se ridică și iată-ne în secolul al 16 —lea. Ce e drept, nu prea simți nimic din caracterul istoric al scenei. E așa de greu să reconstitui, cu puținele mijloace tehnice și mai ales cu puțina orientare asupra costumelor și a vechilor moravuri, icoana unui veac ce se pierde în depărtare. Hainele aste șterse, murdare, de plăieși sau țărani de carnaval le găsești în teatru pentru orice epocă, fie că s-ar juca vreun *Iancu Jianu* din timpul lui Tudor, fie *Despot* sau *Răzvan*. Lipsește nuanța de la veac la veac. Doar numele eroului și faptele înșirate de mai fixează timpul în care trebuie să ne transpunem. Scena, cu decorul și costumele ei, ne vine aici prea puțin în ajutorul iluziei »[18].

Munca artistului în realizarea spectacolului este scoasă la suprafață și cu ocazia reprezentării piesei *Hoțul*, de Bernstein. Părerea criticului despre piesă e dintre cele mai rele. O piesă « vulgară », de un melodramatism de prost gust, pe care ai noștri au importat-o numai spre a fi la curent cu arta contemporană a Apusului. Tot greul spectacolului a căzut astfel în seama actorilor, care au reușit să se transpună în roluri, să *re-creeze* personajele autorului: « Și la o piesă din care lipsește poezia, frumosul, orice urmă de artă, și nu e decît o diabolică vervă, o iscusită combinație de întîmplări, atîta muncă și grijă în studiu, atîta devotament din partea artiștilor! Ceea ce autorul a schițat numai, actorii vin să completeze cu talentul lor. Ceea ce el a intenționat abia, artiștii vin și scot la iveală, accente din sufletul lor și nu din al personajelor șterse din piesă. Artiștii, cei vrednici de o soartă mai bună din punctul de vedere al rolurilor ce li se dau, devin în asemenea cazuri creatori ei înșiși și astfel se explică și succesele lor. Pentru modul de interpretare a *Hoțului*, pentru creațiunile actorilor noștri, scena română se poate mîndri »[19].

Artistului, prin urmare, i se recunoaște rolul de creator al spectacolului, deci nu numai de realizator al intențiilor autorului, ci și de colaborator al lui. Chendi a subliniat de nenumărate ori importanța pe care o are creșterea și promovarea unor cadre artistice corespunzătoare, crearea unor condiții adecvate dezvoltării acestora. Cînd în 1906 se iscă conflictul dintre directorul Teatrului Național, Al. Davila, și cîțiva artiști dramatici de frunte, printre care C. Nottara și P. Liciu, care au și trebuit să părăsească teatrul pentru a lua calea unor companii particulare, Ilarie Chendi este printre cei care iau apărarea actorilor. Articolul său *Artiștii concediați*, publicat într-unul din primele numere ale revistei *Viața literară*, aduce la cunoștința opiniei publice actele samavolnice ale direcțiunii, cerînd condiții mai omenoase pentru artiști. El denunță public nedreptatea care s-a făcut artiștilor de către directorul teatrului, stăpîn temporar al unor destine care reprezintă de fapt gloria artei române. Între « artă » și « putere », Chendi dă cîștig de cauză celei dintîi, deoarece artiștii sînt stăpînii de drept, capitalul stabil al acestei instituții: « Puși alăturea, după meritul lor din trecut și după așteptările ce puteau lega de fiecare în viitor, alegerea nu poate fi deloc anevoioasă: conflictul fie de orice natură, cel care trebuie salvat este artistul. Teatrul, după părerea noastră, nu este un simplu act justificativ pentru dibăciile administrative ale unui intendent, ci un mijloc de promovare a intereselor noastre culturale, a literaturii dramatice naționale, iar sub acest raport artistul este singura garanție solidă, singurul creator. Prin excluderea forțelor artistice de la teatru, prin ezitarea de a le da cuvenita satisfacție, se săvîrșește un îndoit păcat. Societatea e frustată de plăcerea de a-și vedea manifestîndu-se talentele recunoscute, iar artiștilor li se ia toată rațiunea de a mai fi, reducîndu-i la soarta florilor smulse din pămîntul lor. O dată ce li s-a luat putința de a fi activi, li s-a dat și lovitura mortală, căci viața lor e legată de aceste ziduri. Cu ele trăiesc și între ele apun. Aici ei sînt sacerdoții ce ne cheamă la templu ca să ne dea iluzia frumosului și să ne ridice pentru un moment mai sus de nevoile și gîndurile zilnice. Vrem noi să-i îngropăm de pe acum? Nu e destul că viața lor e atît de scurtă, e gestul de o seară, e glasul ce se stinge o dată cu lăsarea cortinii? Mai voim să le luăm și din cît au? » Situația are de fapt cauze mai adînci, pe care nu se sfiește să le indice: « Este aici o vină grea care apasă societatea noastră și pe conducătorii ei. Vedem în tărăgănarea acestui conflict o scădere a evlaviei față de apostolii artei, o lipsă de energie susținută în apărarea oamenilor de merit. Vedem mai departe cum

[18] *Ibidem*, p. 314.

[19] *Impresiuni din teatru*, IV, în *Viața literară și artistică*, I, 1907, nr. 42, p. 340.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tradiţionala supunere faţă de forţa oficială, fie ea reprezentată din orişicine, se menţine neschimbată. Şi nimic mai umilitor decît să vezi arta îngenunchiată de puterea vremelnică a unui slujbaş sau lăsată la discreţia capriciilor lui personale »[20].

Apărarea oamenilor de artă este luată şi într-alt domeniu, acela al proprietăţii literare. Nu exista nici o lege care să reglementeze raporturile dintre scriitor şi editor, dintre autorul dramatic şi teatru. De cele mai multe ori acesta din urmă acţiona după bunul lui plac, fără să se simtă obligat a avea vreo îndatorire faţă de autor. Aceasta se întîmpla mai ales cu autorii străini, care erau frustraţi de orice drepturi. Situaţia era în măsură să dea de gîndit şi trebuia, după părerea lui Chendi, reglementată prin stipulaţii juridice care să prevadă prin dispoziţii clare garantarea «proprietăţii literare». «Traducerile la noi — susţine Chendi — se fac fără autorizaţia autorilor. La Teatrul Naţional se săvîrşeşte un adevărat jaf cu munca scriitorilor moderni. Prin grădinile publice întreprinzători dibaci fac averi materiale cu averile intelectuale ale străinilor. Şi lege nu avem care să oprească asemenea uzurpări de drept. În schimb invocăm mereu pretextul că sîntem un popor tînăr şi nu e bine să ne închidem noi înşine porţile înaintea muncii intelectuale a popoarelor mai civilizate. Parcă tinereţea sau o stare culturală mai înapoiată ar fi un titlu de scuză pentru neputinţa de a face deosebire între al meu şi al tău ! »[21].

O critică serioasă la adresa direcţiunii Teatrului Naţional este adusă şi în ceea ce priveşte reprezentarea unor piese obscene ale unor autori de joasă condiţie din străinătate[22]. Aşa e cea intitulată *Jozeta*, o farsă de Gavault şi Charvay, plină de vulgarităţi. Comentatorul se miră însă cum de asemenea reprezentaţii n-au trezit nici un protest la noi: indignarea lui e cu atît mai legitimă, cu cît astfel de reprezentaţii se dau pe scena teatrelor de vară, frecventate de publicul de rînd. Chestiunea e atacată cu seriozitate şi bun simţ: « Privim acum la toate reprezentaţiile şi ne întrebăm: care este programul estetic al actualei direcţiuni? Care este firul de gîndire ce leagă o reprezentaţie de alta? În ce linie vrea să cultive gustul publicului şi cu ce mijloace vine să-i sprijine tendinţele culturale? Căci în definitiv teatrul nu este un simplu loc de distracţie, ci vrea să fie şi o şcoală, nici nu e un prilej de încercare a variatelor producte dramatice din străinătate şi de la noi, ci trebuie să aibă ţinte pozitive, care nu se pot atinge decît cu lucrări de artă, cu opere în gîndire, cu influenţe binefăcătoare asupra mulţimii ce le ascultă »[23].

Lupta pentru un repertoriu de înaltă clasă este dusă de Chendi în strînsă corelaţie cu funcţia socială şi cea estetică a teatrului. Scopul său ultim este: să se facă educaţia publicului, a aceluiaşi public pentru care a dovedit întotdeauna simpatie şi înţelegere şi în cronicile sale literare. Criticul literar trebuie să fie un bun intermediar între operă şi public, iar spectacolul dramatic de asemenea. În vederea îmbunătăţirii situaţiei el face şi cîteva propuneri concrete dintre care unele merită toată atenţia. Aşa, o primă condiţie care ar trebui îndeplinită ar fi constituirea unui nou comitet teatral alcătuit din scriitori de renume sau din oameni specializaţi în astfel de probleme. A menţine în continuare un comitet din care făceau parte indivizi ce n-aveau nici o contingenţă cu teatrul i se pare o frustrare, deoarece din totdeauna a existat la noi o bună tradiţie în ceea ce priveşte conducerea teatrului de către oameni de litere: « Astăzi? Scriitorii sînt şi mai mult excluşi de la conducerea teatrului. Şi nimeni nu va putea dovedi că această conducere ar fi de competenţa altora şi nu a scriitorilor. De la partea administrativă, de la alegerea pieselor străine, de la cenzurarea celor originale, scriitorii ţării sînt înlăturaţi şi în schimb toată operaţia aceasta este lăsată în mîinile unor oameni politici, desemnaţi de guvern sau ale unor pseudoreputaţi în ale teatrului. Întrebaţi de numele celor din comitetul de faţă. Cine cunoaşte, pe terenul cultural, pe d-nii Saita, I. T. Ghica sau cum se mai numesc bărbaţii desigur foarte onorabili de altfel din actualul comitet? Cine mai admite sau a admis vreodată numele d-lui general Bengescu printre scriitorii români? Unde sînt dovezile, în scris, despre orien-

[20] *Artiştii concediaţi*, în *Viaţa literară*, I, 1906, nr. 5 (29 ian.), p. 5.

[21] *Proprietatea literară*, în *Viaţa literară*, I, 1906, nr. 26 (25 ian.), p. 2.

[22] *Epoca Jozetei*, în *Viaţa literară*, I, 1906, nr. 47, p. 373.

[23] *Impresiuni din teatru*, IV, în *Viaţa literară şi artistică*, I, 1907, nr. 42, p. 340.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarea estetică și literară sau dramatică a acestor domni? Și întrebați-vă iarăși, dacă în aceste comitete de politicieni și de amatori, cari se perindează și se schimbă o dată cu guvernele, se găsește un Vlahuță, un Coșbuc, un Caragiale, Delavrancea sau Gorun? Dacă din tot șirul de scriitori care fac astăzi cultura *reală* a poporului e chemat unul singur să-și pună toată priceperea în serviciul acestei instituțiuni »[24].

Existența unor asemenea organisme parazitare se răsfrînge în mod negativ asupra repertoriului. Cu un comitet teatral alcătuit din politicieni sau oameni străini de literatură, teatrul nu-și putea realiza misiunea pentru care a fost statornicit. Problema stringentă a repertoriului trebuia să-și capete prin urmare o rezolvare adecvată printr-o exigență sporită față de textul dramatic, printr-un control sever al calității artistice a pieselor. În acest scop criticul propune o confruntare prealabilă a pieselor cu publicul, care s-ar putea realiza prin obligativitatea tipăririi textelor dramatice și ar da posibilitatea pronunțării criticii asupra lor înainte de punerea lor în scenă, subliniindu-li-se bogăția de sensuri sau malformațiile. Este convins că în unele cazuri spectacolul reușește să salveze anumite piese printr-o montare ingenioasă și un joc actoricesc nuanțat, dar că judecata în materie de dramaturgie trebuie să pornească înainte de toate de la textul literar și apoi de la spectacol, altfel ajungem să fim indulgenți cu unele surogate ale scenei[25].

În unele cazuri deosebite acceptă să fie introduse în repertoriu și piese mai ușoare, pentru gustul publicului de mijloc, corespunzînd nevoilor de destindere și relaxare din ceasurile de vară. Aceasta nu înseamnă că scopul educativ a fost în întregime abolit, dar că sînt preferate partituri cu mai mari resurse comice tragediilor sau pieselor clasice. Trebuie avute în vedere și respectate și anumite cerințe de distracție ale unui anumit public bucureștean, dar trebuie aleasă o linie de mijloc, care să permită îmbinarea artei cu distracția și educația, fără să îngăduie totuși artei « să meargă la cerșit ». Linia de plutire este bine indicată de critic: « Publicul nostru? Da, e adevărat că și el cere piese mai decoltate, dar nu uitați că e vorba de un anume public, de cel de vară, compus din cetățenii de la consilierul comunal în jos, pînă la cel din urmă băiat de prăvălie. Fizionomia acestui public e alta. Exigențele lui sufletești, în momentele acestea de vară cu deosebire, sînt altele decît ale celui de iarnă. O comedie bufă — da, dar niciodată nu va înțelege ce-ar putea să caute un *Hamlet* sau un *Despot Vodă* în aceste grădini zgomotoase, sub cerul liber și la mese întinse, în toiul lunii lui Cuptor, unde în definitiv nu vine să-și facă educația, ci să petreacă, să rîdă de propriile-i nevoi și de neajunsurile, altora Rîsul și distracțiile sînt elemente necesare vieții în general, iar cetățeanul Capitalei, cu viața lui istovitoare, are mai multă trebuință de ele »[26].

Colindînd în zilele de vară sau serile pe străzile capitalei, însuși autorul rîndurilor de mai sus cunoștea bine aceste trebuințe ale mulțimii. Temperament de epicureu, în sensul dictonului latin *carpe diem*, criticul nu lasă să-i scape micile și inofensivele bucurii de fiecare zi pe care ți le pune la îndemînă viața pentru destinderea materială și spirituală. Amestecat printre publicul venit în capitală să vadă Expoziția din 1906, Chendi urmărește cu un ochi atent distracțiile rudimentare sau mai rafinate care sînt puse la dispoziția acestuia la « Arenele romane ». Trece prin grădinile publice luminate de lampioane electrice și ascultă cupletele rostite de artiștii de la Teatrul Național, cuplete puse în circulație de Ranetti, « acest Anton Pann modern al Capitalei », se bucură de serbările de pe cîmpul Filaretului, de foșnetul artificiilor, de cîntecele de pe lac, de mișcarea mulțimii. Nevoia de colectivitate, de solidaritate intimă cu aceasta îl face să exclame: « Ce frumoase sînt ceasurile în mijlocul mulțimei. Cum te lași tîrît de bucuriile ei și te simți una cu ea în toate! Pînă și micile distracții, atît de nevinovate și de copilăroase, îți fac bine și ție, pentru că-i vezi pe ceilalți înseninîndu-se.

[24] *Teatrul și scriitorii. În jurul unei reforme*, în *Viața literară și artistică*, II, 1907, nr. 45 (18 nov.), p. 364.

[25] Vezi cronica dramatică la piesa *Ultimul vlăstar*, de N. Pandele, sub titlul *O nouă dramă istorică*, în *Cumpăna*, I, 1910, nr. 7 (8 ian.), p. 105—106.

[26] *Teatrul de vară*, în *Viața literară*, I, 1906, nr. 32 (6 aug.), p. 4, semnat Cronicar II.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sărbători de acestea au darul de a ne apropia și a ne înfrăți pe toți cei cu sufletul nestricat. Veniți să ne bucurăm de ele »[27].

Dragostea de viață, optimismul funciar al omului răzbate la suprafață dintre aceste rînduri. Petrecerile populare constituiau pentru el moduri de manifestare ale sufletului colectiv, modalități de apropiere și cunoaștere umană, manifestări de energie vitală a unui popor. El descoperă cu acest prilej elemente interesante de psihologism colectiv, caracteristice pentru o națiune dotată artisticește. Unitatea limbii, a trăsăturilor și factorilor psihici îl fac să jinduiască la unitatea de stat, aspirația de veacuri a acestui popor; observație prilejuită de spectacolul grandios al corurilor reunite din 1906: « Miile de cîntăreți, conduși cînd de d-l Vida, maestrul Lugojului, cînd de d-l Kiriac, conducătorul suprem al corurilor, mărturiseau, pe lîngă progresul realizat în această direcție, dispozițiile artistice ale poporului român. Un viitor frumos ne surîde pe terenul artei muzicale dacă talentații noștri compozitori vor continua să insiste asupra frumoaselor și variatelor melodii naționale, care pot sta la baza unei muzici dintre cele mai serioase și mai originale. E și timpul ca să dovedim străinătății că nici din acest punct de vedere nu stăm mai pe jos de alte popoare și că, dacă avem un început de literatură proprie, înaintăm în aceeași măsură și pe alte terene. Dar glasurile unite ale cîntăreților noștri mai constituie și simbolul de tărie care cu deosebire a fost remarcat »[28].

Dacă astfel de spectacole sînt bine primite pe scena teatrelor de vară, în schimb nu sînt suportate piesele în care grosolănia ia locul umorului, iar bufoneria pe al comicului. O șarjă la adresa acestui gen de spectacol realizează Chendi în articolul *Umorul grotesc în teatrele de vară*[29], unde întreprinde un aspru rechizitoriu la adresa pieselor bulevardiere. În această categorie așază și piesa generalului Bengescu-Dabija (unchiul viitoarei scriitoare Hortensia Papadat-Bengescu) *Crimă și virtute*, pe care o încriminează pentru lipsa sa de realism, pentru lipsa unui fir conducător în rezolvarea destinelor personajelor: « Nu cu piese de acestea se schimbă în bine menirea teatrului. Astea sînt lucrări scoase din camera de vechituri a literaturii dramatice universale. Ele fac parte din epoca sentimentalului Richardson și a celorlalți fataliști. Au drept țintă provocarea de emoții cu mijloace brutale, cu omoruri și incesturi, cu nenorociri neprevăzute. Viața de astăzi însă nu mai e considerată, nici în arta dramatică, drept un șir de accidente provocate de mîna nevăzută a soartei a tot cîrmuitoare și cel ce vrea să ni-o prezinte altfel de cum este se osîndește singur și riscă să fie considerat un autor de piese de bîlci »[30].

Campania susținută de presă dusă împotriva modului în care Al. Davila conducea destinele teatrului național nu aparține în exclusivitate revistei *Viața literară și artistică*. Și alte reviste și ziare ale vremii au discutat pe larg chestiunea. Totuși, în coloanele ei, cu ocazia cronicilor dramatice semnate de N. Pora (Barbu Lăutaru), N. Michăileanu-Stempo, Il. Chendi etc., s-au făcut utile puneri la punct și sesizări asupra acestei munci. Într-unul din numere Chendi publică un interviu cu Marioara Voiculescu, pe care a ajutat-o să se afirme, iar în 1907 Michăileanu-Stempo analizează pe larg, într-o suită de articole intitulate *Teatrul și literatura dramatică originală*, problemele complexe ale repertoriului, ale punerii în scenă, ale muncii regizorului și actorilor, imputîndu-se actualei conduceri abuzul făcut în direcția comercializării spectacolelor. Criticile aduse de către opinia publică și presă direcțiunii lui Davila au devenit tot mai insistente la începutul anului 1908, încît s-a ajuns chiar la întocmirea unei petiții către minister, elaborată de oameni de artă și cultură, prin care se cerea înlocuirea vechii direcții. Petiția este discutată și de către Chendi în *Viața literară și artistică*, aducîndu-se lui Davila cîteva grave acuzații care ar consta în neglijarea sistematică a dramaturgiei clasice și contemporane, a marilor literaturi europene și suprali-

[27] *Capitala petrece*, în *Viața literară*, I, 1906, nr. 27 (2 iulie), p. 1.

[28] *Puterea cîntecului*, în *Viața literară*, I, 1906, nr. 36 (3 sept.), p. 1.

[29] Vezi *Țara noastră*, III, 1909, nr. 32, p. 253—254.

[30] *Impresiuni din teatru*, III, în *Viața literară și artistică*, I, 1907, nr. 40 (14 oct.), p. 321.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

citarea celei franceze, în acceptarea unor traduceri de mîntuială și într-o « limbă chinuită », în refuzul colaborării cu scriitorii și în firea sa trufașă [31]. I se recunosc însă și cîteva merite: « Tehnician perfect, energic, exact și muncitor, a adus disciplină în rîndul artiștilor, care în timpul din urmă îl ascultau cu entuziasm » [32]. În urma atîtor rivalități, Davila a fost înlocuit din direcția Teatrului Național, în martie 1908, cu Pompiliu Eliade, care a încercat să ducă o politică teatrală mai conciliantă, să promoveze un repertoriu mai variat. Davila, cu o seamă de actori, a înființat însă compania care-i va purta numele, atacînd cu curaj tot felul de piese contemporane cărora le va da nu de puține ori un montaj original. Aceasta îl va face pe fostul adversar al lui Davila (pe care îl apărase totuși în chestiunea plagiatului lui *Vlaicu Vodă)* să se entuziasmeze de noile succese ale trupei sale, scriind în 1910: «Ceea ce Teatrul Național, ca instituție semi-oficială, nu poate da ca rafinament și modernism, se admite pe cealaltă scenă, și ceea ce nu se potrivește cu ideile critice mai înaintate ale d-lui Davila, adică tendenționismul patriotic prea colorat, apoi problemele etice și de utilitate prea transparentă se introduc pe scena principală » [33].

Vechea sa nemulțumire privitoare la autorii dramatici promovați de Teatrul Național se menție însă și sub Pompiliu Eliade. Autori ca Em. Antonescu, Iancu Bacalbașa sau L. Dauș (numit «negustorul de zarzavaturi literare») n-au ce căuta, după el, în lista autorilor dramatici, iar reprezentarea pieselor lor pe scena primului teatru e umilitoare. O vină aduce în acest sens și criticii dramatice care n-a oprit la timpul potrivit invazia acestor « buruieni ». Salutară i se pare numirea lui M. Sadoveanu în funcția de director al Teatrului Național din Iași, văzînd în acest act un respect pentru munca scriitorilor și o orientare cît se poate de pozitivă: « Cu toate că domnul Sadoveanu nu s-a ocupat pînă acum de această ramură a literaturii — spune el — , cunoscînd cultura, gustul și alte calități ale d-sale avem cuvîntul să fim mulțumiți de această numire. Cu înclinările sale mărturisite pentru o direcție românească în cultură, e probabil ca domnul Sadoveanu să reușească a relua firul tradiției în mișcarea teatrală atît de înfloritoare odinioară în Iași » [34].

Cum am arătat mai sus, Chendi pune o bază serioasă pe critica dramatică condusă cu pricepere și bun simț. Cronicarul dramatic nu trebuie să fie, după el, o figură ștearsă și insignifiantă în coloanele ziarelor și revistelor, ci un om cu personalitate, cu gusturi și principii formate, bine puse la punct, capabil să îndrume și să dezvolte gustul publicului, să influențeze și să modeleze capacitatea acestuia de analiză și selecție; cronicarul dramatic nu trebuie să lipsească nici unei reviste literare serioase, și Chendi a căutat, pe cît posibil, ca revistele pe care le-a condus să beneficieze în permanență de o cronică artistică, muzicală și teatrală. Atunci cînd a întîmpinat unele greutăți în privința vizionării spectacolelor, deoarece direcția Teatrului Național nu acorda și revistelor săptămînale aceeași favoare ca ziarelor, nu se sfiește să atace public chestiunea, năzuind într-o mai bună rezolvare viitoare a ei [35]. Cronicarul dramatic trebuie să îndeplinească însă anumite calități care încep cu pregătirea teoretică și sfîrșesc cu probitatea și onestitatea. El denunță faptul că multe dintre cronicile dramatice ale revistelor sînt ținute însă de oameni nepricepuți și lipsiți de simț artistic, oameni care cu greu pot face educația publicului, criticînd cu asprime acest procedeu: « Scriitori de vază, ziariști de a treia mînă, colaboratori cu cîte un an de conservator, hotărăsc în presă destinele Thaliei române, unii fiind slugile cele mai devotate în solda vreunui director de teatru, alții coborînd nivelul teatrului la pasiunile de rînd ale politicii de partid. Între aceste două stereotipe în apreciere, fără nici o originalitate în observații, informarea teatrală la noi constituie o naivă și nefolositoare literatură și servește numai spre zăpăcirea mulțimii » [36].

O permanentă atenție a acordat Ilarie Chendi problemelor teatrului din Transilvania. Mișcarea teatrală din această provincie este urmărită și discutată cu seriozitate de critic,

[31] *Răvașul săptămînii*, în *Viața literară și artistică*, III, 1908, nr. 6 (10 febr.), p. 6.

[32] *Schimbare de teatru*, în *Viața literară și artistică*, III, 1908, nr. 10 (9 martie), p. 5.

[33] *Viața literară*, în *Tribuna*, XIV, 1910, nr. 58, p. 1.

[34] *Scriitorii noștri dramatici*, în *Tribuna*, XIV, 1910, nr. 78.

[35] Vezi *Viața literară*, I, 1906, nr. 44, p. 8.

[36] *Viața literară*, în *Tribuna*, XIV, 1910, nr. 217, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atît în paginile revistelor din România, cît și în cele ardelene, acțiunea sa constituind un puternic stimulent în direcția unei susținute activități dramatice. Sînt dezbătute pînă la cele mai mici amănunte chestiuni de repertoriu, de cadre, de dramaturgie originală. Așa, într-o notă din *Viața literară* din 1907 se plînge că elevii trimiși din Ardeal la București în vederea deprinderii artei dramatice n-au fost primiți la teatru, nedîndu-li-se posibilitatea să-și însușească practica artistică trebuitoare [37]. Cu altă ocazie semnalează apariția comediei *O ședință comunală*, a ardeleanului Gh. Stoica, tocmai într-o perioadă în care acest gen dramatic era ocolit. Comedia sa « de o rară bogăție de umor țărănesc » este remarcată și pentru « psihologismul ei » [38]. Tot în vederea încurajării dramaturgiei originale publică în 1908 un fragment din tragedia *Păcate strămoșești*, de Maria Cunțan, însoțit de un comentariu favorabil în *Viața literară și artistică* [39], sau piesa *Frații*, de Șt. Petică, rămasă postumă. Autorul său favorit este însă actorul și scriitorul Zaharia Bîrsan, a cărui activitate multilaterală o urmărește cu asiduitate timp de cîțiva ani. Cuvinte frumoase are pentru jocul actorului, pentru memorialist (Bîrsan e autorul unor *Impresii de teatru din Ardeal)*, pentru scriitor. Piesele sale *Mărul* și *Sirena* sînt analizate și judecate la timpul potrivit, stăruindu-se cu precădere asupra valorii lor artistice [40]. În general criticul a primit cu căldură, cum era și firesc, piesele inspirate din realitățile frapante ale societății noastre, piese care aveau la bază conflicte de clasă semnificative, care exprimau simpatie pentru clasele de jos și constituiau o bună școală de educație patriotică. Aprecia astfel în mod deosebit punerea deschisă a problemei țărănești, subliniind în acest sens un episod din *Sanda* lui Al. G. Florescu, care ilustrează « ura dintre țăran și boier », moment în care, așa cum relatează criticul, « publicul izbucnește într-o furtună de aplauze » [41].

Pe aceste motive a fost mai dur cu piesele provenite din cercul modernist, în special cu cele ale lui Haralamb Lecca dar n-a tolerat mediocritatea și diletantismul de dragul unei tematici acceptabile. Supunîndu-le unei analize pertinente, el scotea îndată la iveală calitățile și defectele lor, iar dacă realizarea artistică a acestora lăsa de dorit, ele erau categoric respinse. Criticul, etichetat drept « sămănătorist », n-a făcut concesii formei de dragul fondului, n-a acceptat doar ideile frumoase atunci cînd ele nu erau îmbrăcate într-o haină potrivită : « Nouă ni e drag curentul de astăzi — spune el cu privire la aceeași piesă, *Sanda*, de Al. Gh. Florescu — , la lărgirea căruia contribuim cu toții, dar n-am voi ca acela să degenereze și ca tendințele lui să se banalizeze prin o prea primitivă propagandă în jurul lor. Peroraţiile în jurul « legii străbune » le scrie și Duțescu-Duțu, dar a le admite și continua înseamnă a ne întoarce cu teatrul nostru în vremile de înființare a lui, la piesele din întîia epocă a lui Alecsandri, uitînd pe Caragiale care ne-a urcat cu o treaptă » [42].

Criticul « sămănătorist » nu e nici un dușman al literaturii străine. În teatru el a căutat, pe cît posibil, să promoveze un repertoriu adecvat, în cadrul căruia să figureze piese de valoare ale dramaturgiei universale, piese impuse în repertoriul teatrelor de pretutindeni. Alături de acest fond clasic, un loc important acordă el literaturii dramatice contemporane din țările apusene. În desele sale dezbateri circulă nume ca : Ibsen, Strindberg, Sudermann, Hauptmann, Shaw, Maeterlinck, Oscar Wilde. El însuși a tradus din Ibsen (*Ziua învierii* sau *Cînd morții vor învia*, în colaborare cu C. Sandu), Maeterlinck (*Sora Beatrice)* și Sudermann *(Ioan Botezătorul)*. În 1905 este chiar alarmat de puținele traduceri bune făcute la noi din repertoriul universal. Într-o intervenție publică pe care o trimite revistei *Familia* și o publică apoi și în *Anuarul pentru fond de teatru român*, el constată cu amărăciune nivelul slab al traducerilor făcute la noi, numărul lor extrem de redus. În timp ce ardelenii erau

[37] *Către Direcțiunea Teatrului*, în *Viața literară și artistică*, II, 1907, nr. 46, p. 372.

[38] *Notițe și informațiuni*, în *Viața literară și artistică*, II, 1907, nr. 14, p. 112.

[39] Vezi *Viața literară și artistică*, III, 1908, nr. 9, p. 2—4.

[40] Vezi *Țara noastră*, II, 1908, nr. 48 și idem, III, 1909, nr. 18.

[41] *Impresii din teatru. « Sanda » d-lui Al. Gh. Florescu*, în *Viața literară și artistică*, III, 1908, nr. 11 (16 martie), p. 5.

[42] *Impresii din teatru*, în *Viața literară și artistică*, III, 1908, nr. 11 (16 martie), p. 5—6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orientaţi mai ales spre literatura germană, cei din Muntenia şi Moldova dădeau în schimb prea mare atenţie literaturii franceze. Reglementarea situaţiei o vede prin intermediul unei societăţi speciale care ar avea menirea să se ocupe de aceste chestiuni: « O societate care ar lua asupră-şi misiunea de a împrumuta din literaturile străine tot ce este de valoare şi, pe calea unor bune traduceri, de a vulgariza în popor floarea producţiilor dramatice, chintesenţa cugetării şi inspiraţiei poetice din Apus, şi-ar cîştiga imense merite pentru toată românimea » [43].

Toate aceste preocupări şi luări de poziţie denotă interesul crescînd al criticului pentru teatrul românesc. Dîndu-şi seama că progresul culturii şi al civilizaţiei unui popor se reflectă atît de viu în teatrul şi literatura sa, criticul a pretins cu exigenţă un teatru de nivel, care să ne poată reprezenta şi peste hotarele ţării, care să contribuie în mod substanţial la educaţia estetică şi morală a maselor largi populare. În acest sens Chendi a militat pentru un teatru care să servească cerinţelor noastre naţionale şi sociale, condamnînd cu hotărîre abuzul de piese străine, rebuturi ale marilor metropole. N-a suportat însă nici diletantismul autohton, afectarea şi dispreţul superior faţă de păturile de jos ale poporului, fiind un nemilos şi crud judecător al falselor subterfugii scenice. A iubit însă teatrul de idei, cu o problematică majoră şi cu un psihologism complex, a iubit teatrul ca formă de viaţă şi de cunoaştere a fiinţei umane, teatrul deschizător de lumi şi orizonturi noi.

[43] *Traduceri din literatura dramatică străină*, în *Anuarul societăţii pentru fond de teatru românesc, pe anul 1904—1905*, Braşov, 1907, Tip. A Mureşanu, p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CÎNTECE PE VERSURI DE COSTACHE CONACHI

de SEBASTIAN BARBU BUCUR

Printre boierii-poeţi care pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea încearcă să alcătuiască versuri, marcînd astfel — după iluştrii înaintaşi ai epocii feudale, ca mitropolitul Dosoftei (1624 — 1694) şi cronicarul Miron Costin (1633 — 1691) — începuturile poeziei culte româneşti, se numără şi logofătul Costache Conachi, sau Ikanok [1] cum îşi zicea el, născut la Ţigăneşti pe apa Bîrladului în ziua de 14 octombrie 1777 [2], ca fiu al lui Manolache Conachi, mare vornic al Ţării de Jos, şi al Elenei, fata vistiernicului Dinu Cantacuzino.

Creaţia poetică a lui Costache Conachi este bogată. Era un bun cunoscător al limbii româneşti şi a început să scrie versuri în limba română încă de tînăr, exercitîndu-se mai întîi prin lecturi şi traduceri din poezia franceză a secolului al XVIII-lea, sau din poeţii galanţi şi anacreontici, printre care şi grecul Atanasie Chritopulos care a stat o vreme şi pe la noi [3]. Are meritul deosebit de a se fi îndreptat spre exprimarea în limba română şi de a nu fi recurs la calea obişnuită tinerilor culţi de pe vremea sa, aceea de a versifica în limba greacă. Studiile sale fuseseră eclectice şi ca materie şi ca limbă (învăţase franceza, greaca, slavona şi turca), iar ca profesie a fost chemat să ocupe cele mai diferite funcţii publice, ajungînd mare logofăt şi chiar candidînd, în aprilie 1834, la tronul Moldovei [4].

Versurile lui Conachi sînt în general impregnate de anacreontismul neogrecesc de atunci, el însuşi un palid reflex al poeziei bucolice din antichitate, de o atît de rustică şi nealterată prospeţime şi astăzi. Cu excepţia cîtorva poezii printre care: *Odă la Alexandru Moruzi* (1802) în care laudă aducerea apei în Iaşi, o elegie funebră *La moartea părintelui meu* (1803), alta *La moartea lui Vasilică Balş* şi încă două intitulate *Copiii morţi*, Conachi nu a scris însă decît poezii de dragoste.

Valoarea încercărilor şi realizărilor lui poetice trebuie însă judecată şi din perspectiva ţelului pe care îl urmărea: crearea unei poezii româneşti. Limba literară nu era încă deter-

[1] Numele citit invers.

[2] Datele referitoare la anul naşterii găsite în Al. Piru (*Literatura română premodernă*, Edit. pentru literatură, 1964, p. 271), 14 sept. 1778, şi Gr. Andronicescu (*Poeţii noştri. C. Conachi*, Bucureşti, 1886, p. 7), 1779, sînt eronate. Data de 14 octombrie 1777 este consemnată de: Ion Pillat (*Poezii — Poeţii Văcăreşti — C. Conachi — Pagini alese*, Bucureşti, 1942, p. 47), G. Călinescu (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 88), I. Bianu (*C. Conachi*, în *Revista nouă*, an. I, nr. 4, Bucureşti, 1888, p. 129), Vogoride-Conachi (*Logofătul C. Conachi — Poezii, alcătuiri şi tălmăciri*, Iaşi, 1886, p. 31), G. Sion (*Suvenire despre poetul Conachi*, în *Revista Contemporanul*, an. I, 1 martie 1873, p. 21). Pe piatra funerară de pe mormîntul comun de la biserica din Ţigăneşti, după ce sînt trecuţi Manolachi Conachi — tatăl său, Ecaterina — sora sa, Smaranda — soţia sa, scrie: « Costachi Conachi, care din botez Alexandru, logofăt şi cavaler de Sfîntul Vladimir, născut la 14 octombrie 1777, săvîrşit din viaţă la 4 februarie 1848 — . . . zac şi odihnesc sub această piatră » (vezi Al. Papadopol-Calimach, în *Convorbiri literare*, Bucureşti, nr. 11, 1 februarie 1886, an. XIX, p. 923).

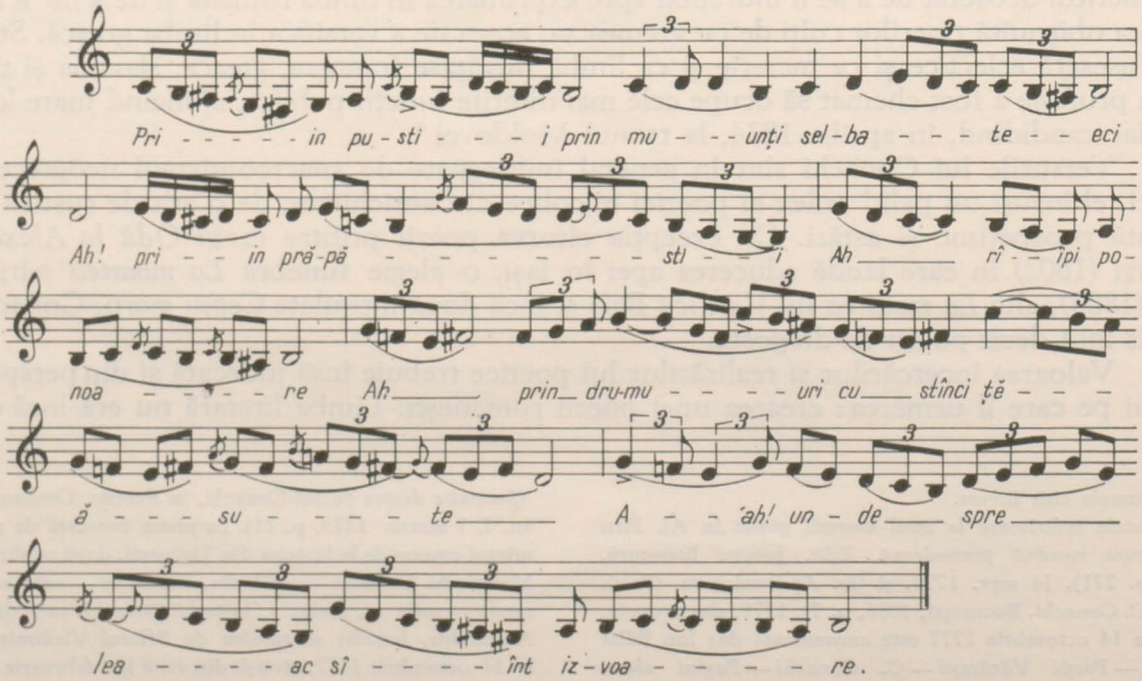
[3] Al. Piru, *op. cit.*, p. 277.

[4] Ion Pillat, *op. cit.*, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

minată; nimeni aproape nu scrisese poezii în limba română, cel puţin în genul în care a scris Conachi. Imperfecţiunile şi greşelile — fie ca vers, fie ca limbă, fie ca gust, sau simţ estetic — devin cu atît mai scuzabile, iar poeziile cu adevărat bune cu atît mai merituoase. Poeziile lui Conachi au meritul incontestabil de a se fi înscris între cele care marchează începutul poeziei culte româneşti.

Poezia lui Conachi a stăpînit spiritul literar al ţărilor române între 1810 şi 1830, el fiind un adevărat poet reprezentativ al acestei epoci. Opera sa poetică s-a bucurat de elogiile unor contemporani ca V. Alecsandri, C. Negri, G. Sion, Al. Papadopol-Calimach, I. Eliade-Rădulescu, Vogoride-Conachi, D. Bolintineanu[5]. Bolintineanu în 1868 venera în Conachi pe introducătorul clasicismului grec în literatura noastră, iar Al. Papadopol-Calimach nu se sfia să recomande în 1886 lui Alecsandri *Scrisoarea către Zulnia*, pentru tandreţea pe care o exprimă, pentru armonie şi frumuseţe poetică[6]. Eminescu însuşi îl parafrazează în poezia sa postumă *Minte şi inimă*: « Cum în vremea mea Konaki / o spunea pe bătrîneşte: « Prin pustii şi munţi sălbatici / Prin prăpăstii, rîpi, ponoară / Unde albia de stîncă / Sună blîndele izvoară »[7]. Iată şi în transcriere, textul lui Conachi la care se referă Eminescu (facsimilul la p. 82)[8]:



[5] G. Bogdan-Duică, *Logofătul C. Conachi*, în *Convorbiri literare*, XXXVII, 1 aprilie, nr. 4, 1903, p. 64—65.

[6] Al. Piru, *op. cit.*, p. 292.

[7] M. Eminescu, *Poezii postume*, ediţie îngrijită de Perpessicius cu reproduceri după manuscrise, edit. Acad. R.P.R., 1958, p. 605. Poezia face parte din poeziile postume ale lui Eminescu, inedită pînă în 1958, scrisă în circa 1879. Textul conachian figurează ca al 35-lea din colecţia de cîntece de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acolo unde natura
Cu puterea ei măreață
Răspîndit-au pretutindeni
Bucurie și viață,

Unde brazii cei de fală
Se înalță cu trufie,
Unde smeura și mura
Au a lor împărăție

Unde toate împreună
Strigă: « Vino, te oprește »
Acolo amorul chiamă,
Acolo vin'de iubește.

Acolo ochiul zavistic
Nu mai are vo putere:
Nu-i jignire în iubire,
Ci noroc și mîngîiere.

Conachi dizertează pe teme clasice și mitologice *(Cine-i Amoriul ?, Ce este Nurul ?)*, cîntînd frumusețea și grațiile femeii: « Într-un rediu de dimineață / Pîn-a nu răsări zori / Amoriul schimbat la față / Ca un copil strînge flori », sau « Prea slăvită Afrodită / Stăpîna mea cea cinstită / Ascultă-mi să-ți jeluiesc / Patima ce pătimesc ».

Ca toți poeții petrarchizanți, el compară ochii, obrazul femeii cu tot ce în regnul mineral sau vegetal e mai sclipitor și mai viu colorat: « Doi ochi verzi / Ce privind nu-i pierzi / Printre ceialalți / Genele-i umbresc / Și ei strălucesc / Ca niște brilanți ». Deși a cîntat multe personaje feminine, dintre care unele ne sînt indicate în acrostihuri, majoritatea cîntecelor lui — mai ales cele din perioada maturității sale — sînt făcute pentru Zulnia, cum o numea el pe Smaranda Negri, cu care se căsătorește în 1828 [9].

Moartea neașteptată a Zulniei, întîmplată la 12 octombrie 1831, numai la trei ani de la căsătorie — cum reiese dintr-o însemnare [10] — reprezintă pentru Conachi un moment de mare disperare: « Ah te-ai dus dulce lumină / Din zarea ochilor mei / Unde-i viața, unde-i mila / Ce izvora dintr-ai tăi » [11], sau « Ochilor de plîns topiți / Închide-vă-ți de muriți / . . . Că de-acum aveți să fiți / În veci de veci despărțiți » [12].

În viață fiind, Costache Conachi n-a publicat decît *Matilda*, tradusă împreună cu I. Fătu în 1848. Lumea veche nu se prea gîndea la tipărire. Bălășucă a fost poet, dar nimeni nu l-a citit. Vornicul Dimachi și-a aruncat versurile în foc înainte de a muri (1837) [13]. Poetul român Fonseca nu a lăsat urmașilor săi decît numele, în scrierile lui Eliade care l-a cunoscut [14]. Scrierile lor se pierdeau ușor, înșiși autorii nu le păstrau cu prea multă grijă, chiar cînd ţineau la ele [15].

lume sau irmoase caligrafic transcrise de Eminescu în mss. Bibl. Acad. Rom. nr. 3206, f. 27 (vezi M. Eminescu, *op. cit.*, p. 605; vezi și M. Eminescu, *Poezii*, ed. îngrijită de Perpessicius, cu cuvînt înainte de Mihai Beniuc, ed. a III-a, București, Edit. pentru Literatură, 1963, p. 648—649.

[8] Cîntecul inedit, reprodus și transcris, este extras dintr-un manuscris ce se află în biblioteca personală, scris în 1888, 17 august, de Ion Goiceanu-Rusu din com. Goicea Mică, Balta-Dolj, elev în cl. a IV-a la Seminarul din Rîmnicu-Vîlcea, și donat de către acesta Societății Macarie la 10 decembrie 1915.

[9] În prima căsătorie, Smaranda, fiica lui Manolache Donici, a fost soția spătarului Petrache Negri cu care a avut cinci copii, printre care Costache Negri și Elena Negri. Aceasta din urmă devine muza lui Alecsandri.

[10] Vezi însemnarea făcută de Conachi în ms. Acad. Rom., nr. 137, f. 175 v.: « Să se știe că la anul 1831, octombrie 12, la șapte ciasuri din zi fără zece minute, s-au mutat către Domnul pré iubita și cinstita mé soție Zmaragda Konaki născută Donici și la 13 în de sară s-au îngropat ».

[11] C. Conachi, *Poezii, Alcătuiri și tălmăciri* de logofătul K. Konachi, Iași, 1856, de Principesa Caterina Conachi-Vogoride, ed. I, p. 143; ed. a II-a, p. 195.

[12] C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 139; ed. a II-a, p. 200.

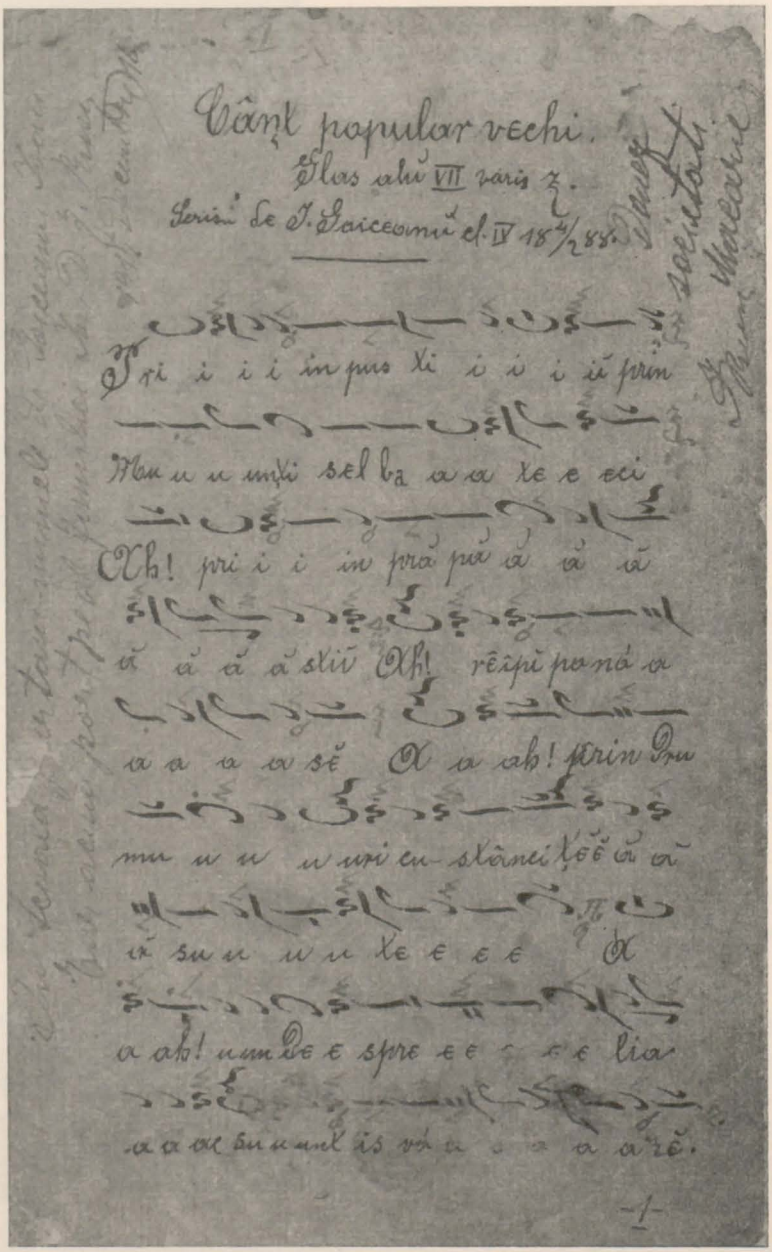
[13] G. Sion, *Suvenire contimpurane*, București, 1888, p. 455.

[14] I. Eliade Rădulescu, *Biblioteca portativă. Poezii inedite*, 1860, p. 83.

[15] Doar bătrînii iubitori de cultură aveau obiceiul de a colecționa scrierile acestora în manuscrise; așa, de pildă, tatăl lui G. Sion, de cîte ori mergea la Iași, aducea versuri de ale lui Conachi, Beldiman și alții și le copia într-o condică groasă de hîrtie tricapelă (vezi G. Sion, *op. cit.*, p. 102).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nici Conachi nu scrisese versuri cu intenţia de a le publica, ci pentru societatea prietenilor şi a prietenelor lui, cărora le comunica manuscrisele în mai multe exemplare. Din manuscriul cu nr. 137 (Bibl. Acad.), I. Bianu publică o scrisoare[16] din care reiese că stihurile lui Conachi se bucurau de o aleasă preţuire în cercul soietăţii din care făcea parte.

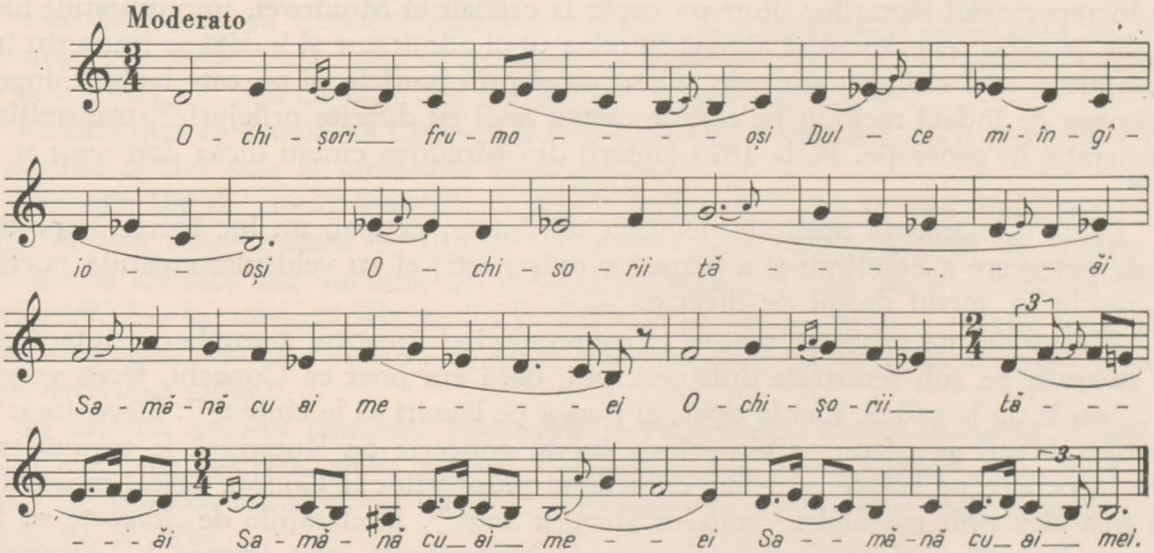


Majoritatea poeziilor sale originale, care au circulat astfel pe cale orală şi prin manuscrise, au fost publicate abia după 7 ani de la moartea sa, sub titlul: *Poezii, alcătuiri şi tălmăciri* de logofătul K. Konachi, Iaşi, 1856 ,de fiica poetului, principesa Caterina Conachi-Vogoride, cu ajutrul lui Neculai Ionescu. Dar « această carte — scria la 1873 G. Sion — scoasă în puţine exemplare şi într-un timp cînd ţara era în convulsiunile cele mai înflăcărate pentru ca să ajungă la Unire, a rămas mai de tot uitată şi pot zice că mai necunoscută generaţiunii actuale»[17]. În acelaşi sens se exprimă şi Al. Papadopol-Calimach: « Această carte este foarte rară astăzi »[18], şi aceste afirmaţii par a fi confirmate de faptul că şi lui I. Eliade Rădulescu

[16] I. Bianu, *art. cit.*, p. 129.
[17] G. Sion, *art. cit.*, p. 24.
[18] G. Bogdan-Duică, *art. cit.*, p. 61.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îi scăpase din vedere această ediţie, publicată într-o vreme cînd el însuşi era luptător în învălmăşelile despre care vorbea G. Sion. Eliade cunoştea de mult, din auzite, poezia *Zori de ziuă se revarsă* care se cînta la Bucureşti, dar, traducînd din Sapho şi aducîndu-şi aminte de aceste versuri, el le citează într-o notă crezîndu-le poporale: « este un cîntec naţional al cărui autor nici nu cred că va fi ştiut că s-a aflat vreo Sapho în lume » [19]. Mai mult, şi la 1868 Eliade aminteşte din nou versurile lui Conachi: « Ne aducem aminte de nişte asemeni versuri — vechi populare — al căror autor nu este cunoscut, dar care îşi spune focul din inimă, din care ca o lavă aprinsă îi es lacrimile » [20]. Dacă pînă şi lui Eliade i s-a putut întîmpla acest lucru, este explicabil că versurile lui Conachi au rămas necunoscute celor mulţi. De altfel, şi C. Negri considera ca fiind populare poeziile lui Conachi *Zori de ziuă se revarsă* [21], *Pîn-a nu răsări zori* [22] şi *Ochişori frumoşi* [23].



Sprîncenele tale
Vor să mă omoare,
Cînd le sui în sus
Fac un haz nespus.
Cînd le laşi în gios,
Mă pătrund la os, (bis)

Şi cum dimpotrivă
Eşti nemilostivă,
Te-ai pornit cu rău,
Spre amoriul tău.
Te-ai pornit cu rău,
Spre amoriul tău (bis).

Întoarci-te cu milă
Dulcea mea stăpînă
Deşi am şi greşit
Dacă amoriu îţi sînt
Deşi am şi greşit
Dacă amoriu îţi sînt. (bis).

[19] *Ibidem*, p. 61.

[20] I. Eliade Rădulescu, *Curs de poezie generale*, vol. I, p. LIII, citat în G. Bogdan-Duică, *op. cit.*, p. 61.

[21] C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 47; ed. a II-a, p. 106; ms. Bibl. Acad. Rom. nr. 137 f. 149 v. ms Bibl. Acad. Rom. nr. 945, f. 47.

[22] Idem, *op. cit.*, ed a II-a, p. 167.

[23] În ediţiile lui Conachi nu l-am găsit şi nici în manuscrisele sale. Se află însă, inedit — atît textul cît şi muzica —, în ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 3244, f. 25 v. et. r.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Al. Papadopol-Calimach întregește din propriile sale amintiri lista cîntecelor ce au devenit poporale pe care, zice el, « din copilărie le-am auzit cîntîndu-se de lăutari »[24]. Afară de cele menționate de Negri, el mai numește: *De acum nădejdile toate*[25], *Am lăsat lumea și slava*[26], *Ah, zilelor fericite*[27], *Mă sfîrșesc, amar mă doare*[28], *Doi ochi porți*[29], *Mor luîndu-mi ziua bună*[30] și *Pîn-a nu răsări zorii*[31].

În anul 1887 Emanoil Vogoride-Conachi a publicat a doua ediție a *Alcătuirilor și tălmăcirilor* », îngrijită de Miron Pompiliu și, vorbind de popularitatea cîntecelor lui Conachi adaugă un fapt nou, auzit de la Ion Creţeanu, fost membru al Curții de conturi, care spunea că în primele sale tinereți auzise cum lăutarii din București cîntau cu un deosebit succes poeziile lui Conachi[32]: *Aleargă suflete, aleargă*[33] sau *Zori de ziuă se revarsă*[34].

G. Sion ne spune că de la 1812 la 1828 versurile lui Conachi constituiau piese frecvente în repertoriul lăutarilor dintr-un capăt la celălalt al Moldovei. Improvizațiile lui, abia ieșite din pana sa, era destul să ajungă în mîna unui admirator și îndată se transcriu în sute de exemplare, care circulau atît prin palate, cît și prin bordeie, și pe care lăutarii, ingenioși, compuneau de îndată melodii pe care le cîntau apoi cu diferite prilejuri[35], transmițîndu-le din generație în generație. Pe la 1873 lăutarii din Moldova cîntau încă: *Zori resar și încă-s treaz*[36].

Lăutarii, elemente muzicale deosebit de dotate, ocupau un loc foarte important în viața de petrecere a boierimii și a păturilor orășenești; ei au vehiculat creațiile poetice ale lui Conachi în medii destul de diverse.

Alecsandri ne relatează textual că pe atunci îndrăgostitul « umbla cu lăutarii cîntînd toată noaptea pe sub ferestrele dulcineii, sau, dacă era poet ca Conachi, făcea versuri pe care. . . nu le da la gazete, nici la tipar, ci punea pe lăutari să le cînte »[37]. Devenise o modă a tinerilor boieri să ofere « jupîneselor » iubite concerte cu lăutari, să le trimită tarafuri anume întocmite pe sub ferestre sau cu prilejul plimbărilor la Copou, obicei moștenit pînă tîrziu mai ales prin mahalalele orașelor și pe la sate[38]. Declarațiile de dragoste se făceau prin gura lăutarilor, ei fiind « tainicii curieri ai inimilor », cum spunea V. Alecsandri[39]. Se mergea pînă acolo încît lăutarii erau tocmiți să deștepte dimineața din somn pe stăpînă « cu cîntece de inimă albastră »[40].

Conachi își trimite și el mesajele prin țiganii lăutari, punîndu-i să învețe poeziile sale. Aceiași lăutari cîntau însă și pentru alții cîntecele pe care Conachi le încredința; astfel, multe din poeziile lui se difuzează sub un văl de anonimat, cu cîteva decenii înainte de a fi tipărite. Azvîrlite în lume, cu toate imperfecțiunile primelor inspirații, aceste poezii au circulat pe cale orală, unele aproape cinci decenii, trezind în sufletul generației de atunci multă admirație. G. Bogdan-Duică presupune că ar putea indica numele lăutarilor ce ar fi cîntat cîntece de ale lui Conachi. « Pentru Moldova — zice el — îmi închipuiesc că lăutarii

[24] Al. Papadopol-Calimach, *art. cit.*, p. 933.

[25] Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. a II-a, p. 161.

[26] *Ibidem*, ed. I, p. 108; ed. a II-a, p. 167.

[27] *Ibidem*, ed. a II-a, p. 142—143; ed. I, p. 136; ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 82 (în variantele lui A. Pann și D. Vulpian poartă titlul: *Nu mă pedepsi stăpînă*).

[28] Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. a II-a, p. 149.

[29] *Ibidem*, ed. I, p. 57; ed. a II-a, p. 77.

[30] *Ibidem*, ed. I, p. 161, cu titlul: *De acum nădejdile toate*.

[31] *Ibidem*, ed. I, p. 99; ed. a II-a, p. 165. (poezia scrisă de Conachi în timpul răzmeriței din 1821, fugit fiind la Chișinău).

[32] Gr. M. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, București, 1928, p. 593; vezi și G. Bogdan-Duică, *art. cit.*, p. 64—65.

[33] Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. a II-a, p. 189.

[34] Vezi nota nr. 21.

[35] G. Sion, *art. cit.*, în *Contemporanul*, 1 aprilie 1873, p. 90; vezi și prof. N. I., Apostolescu, *Istoria literaturii române*, citat în Gr. M. Poslușnicu, *op. cit.*, p. 593.

[36] G. Sion, *art. cit.*, p. 14 și 89; vezi și ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 82 v.; C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 96, ed. a II-a, p. 158.

[37] G. Sion, *art. cit.*, p. 90.

[38] Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. a II-a, p. 41.

[39] V. Alecsandri, *Culegeri de proză*, București, E.S.P.L.A., p. 247, Colecția Biblioteca pentru toți, citat de Gh. Ciobanu, *Barbu Lăutaru. Contribuții la viața și repertoriul pe care l-a cîntat*, în *Revista de folclor*, 3, 1958, nr. 4, p. 100.

[40] G. Sion, *Proză*, București, E.S.P.L.A., 1956, col. Biblioteca pentru toți, citat de Gh. Ciobanu, în *art. cit.*, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce le vor fi cîntat *mai bine* au fost Năstasă și Angheluță — care și-au lăsat un nume trainic în pămîntul acesta despre talentul ce avea a cînta și a purta arcușul »[41]. Știm că la 1822 Năstasă și Angheluță au fost la Chișinău unde i-au cîntat chiar țarului Alexandru I. Ce i-au cîntat nu se menționează. Avînd însă în vedere că la Chișinău se afla și Conachi, care a avut o lungă audiență la țar, putem considera că în repertoriul lor erau și melodii pe versuri de ale lui Conachi [42].

Dintr-un relativ recent studiu [43] al lui G. Ciobanu, care publică printre alte cîntece din repertoriul lui Barbu Lăutarul și următoarele cîntece pe versuri de Conachi: *Într-o zi de diminaeță*, *Am lăsat lumea și slava*, *Zori de ziuă se revarsă*, *Moarte, moarte ce nu vii* și *Cît mi-e de urît cînd sînt fără tine*, deducem că însuși acest strălucit interpret al muzicii lăutărești din Moldova a conribuit la răspîndirea poeziei marelui logofăt.

Interesant este că Conachi dădea și indicații de interpretare lăutarilor; în manuscris notează, de pildă, pînă unde să se cînte *Lună plină*: « Ia se cîntă pînă la versul 20, iar de la [versul] « . . . Și ca să-ți dea crezare », se citește numai »[44].

Rezultă deci că poezia lui Conachi a fost mult mai răspîndită decît s-ar putea crede după edițiile operei sale și amintirile contemporanilor.

Din cele 100 de poezii originale ale lui Conachi, publicate în cele două ediții (1856 și 1887), 80 sînt scrise înainte de 1830 și au circulat încă și mai înainte de această dată în manuscrise identice sau variante ori pe cale orală, sub formă de « cîntece de lume », prin lăutari[45]. Așa le transcrie Alecsandri în *Zimbrul*, numerele dintre 1 martie și 16 aprilie 1851[46], în volumul său de *Poezii alese* (anul 1848) și A. Pann în *Noul Erotocrit* (1837) și *Spitalul Amorului* (1852).

În colecția mai sus amintită, Alecsandri publică poezii ale lui Conachi, dintre care unele au fost bine păstrate, altele apărînd fragmentate sau contaminate[47]. Iată deci o altă cale pe care poeziile lui Conachi au fost cunoscute și chiar tipărite în Moldova înainte de ediția de la 1856.

În Muntenia versurile lui Conachi s-au tipărit mult mai devreme decît în Moldova. La 1830 ele ajunseseră aici prin intermediul cîntecului. D. Bolintineanu își aducea aminte de mulțimea lor și, într-un studiu publicat în *Albina Pindului*, la 1868, ne arată și originea acestor cîntece, spunînd: « Orașele sînt înecate de cîntece amoroase pe care lăutarii le cîntă. Muntenia este înecată de aceste cîntece făcute în Moldova. Soarta lor însă n-a fost prea bună. Ajunse la București ele s-au modificat, s-au contaminat și au pierdut înțelesul original »[48].

Prima publicație bucureșteană din Conachi, *Noroace, noroace*, se găsește în traducerea *Noului Erotocrit*, făcută de A. Pann și tipărită la Sibiu în 1837. A. Pann spune că acest cîntec este « strein », adică nu-i aparține, și nu se semnează[49]. Poezia nu apare nici în cele două ediții publicate ale lui Conachi, ea se află însă într-un manuscris[50] ce conține poezii numai de Costache Conachi.

[41] G. Bogdan-Duică, *Istoria Moldovei*, vol. al II-lea, p. 105.

[42] G. Bogdan-Duică, *art. cit.*, în *Convorbiri literare*, XXXVII, p. 166.

[43] Gh. Ciobanu, *art. cit.*

[44] Ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137 f. 203 v. Vezi și: Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. a II-a, p. 214—216.

[45] Al. Piru, *op. cit.*, p. 283.

[46] V. Alecsandri, *Zimbrul*, Iași, nr. 65, 8 martie, 1851, nr. VI, p. 260, 16 aprilie 1851, nr. XV, p. 299; idem, nr. 75, 16 aprilie 1851, CXVI, p. 300.

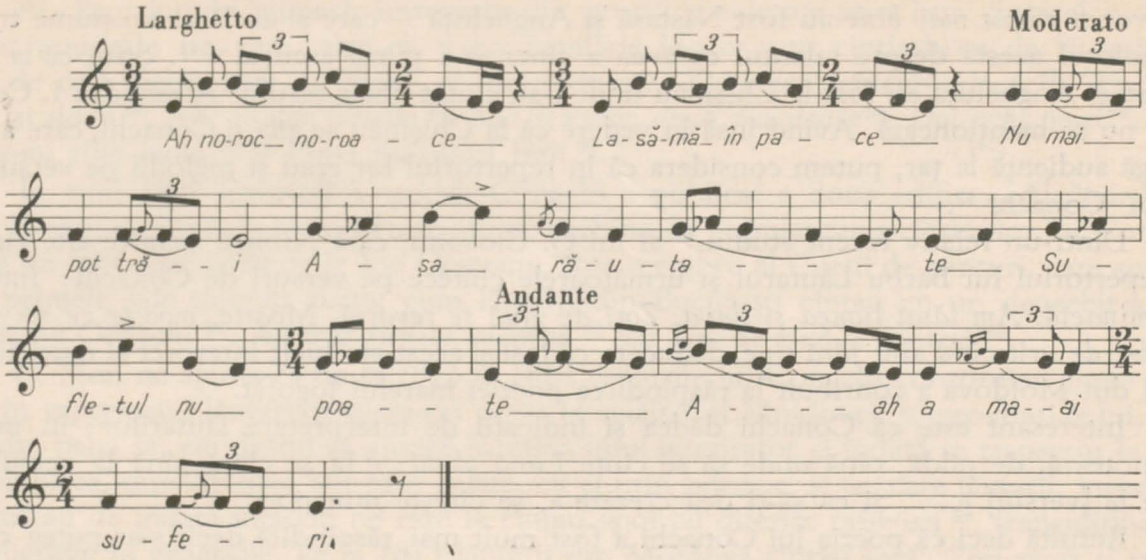
[47] Poezia cu nr. 5 din *Zimbrul* (nr. 65 din 8 martie 1851), p. 260, este aceeași al cărei autor rămăsese necunoscut și lui Eliade, *Zori de ziuă se revarsă* (Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. a II-a, p. 47—48). La Conachi poezia are șapte strofe a patru versuri. În *Zimbrul* se află strofele 1, 2, 4 și 5, ultima fiind modificată și ca sens și ca formă. Strofele 3, 6 și 7 lipsesc, fără ca poezia să-și piardă sensul. Ea a mai fost culeasă încă o dată sub nr. XIV fără strofa 1 și 2, de aici înainte fiind identică cu cea din edițiile lui Conachi.

[48] D. Bolintineanu, *Poezia română*, în revista *Albina Pindului* din 1868, p. 90; vezi și G. Bogdan-Duică, *art. cit.*, p. 116 și 166—167.

[49] A. Pann, *Noul Erotocrit*, Sibiu, 1837, tom. I, partea a V-a, p. 130—131.

[50] Ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 120 și nr. 4038, f; 2, însoțit de muzică se găsește în ms. 3244 f., 29 r. et v., variantă total diferită de cea a lui D. Vulpian și G. Ucenescu Bibl. Acad. mss. 3297 ,,Carte de cîntări cu note de psaltichie cîntecul nr. 28 p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Noroace, pentru tine
Sufăr astăzi în lume
Cîte le privește
Ah, cu ce cuvinte
Te rugam fierbinte
Un cés să-mi dăruiești.

Să văz, ah, noroace
Pi cea care îmi place
Care m-au pătruns
Să-i arăt durerea
Să-și vază puterea
Să-i cer vr-un răspuns

Ah noroc, noroace
Nu mai am ce face
Să te îmblînzesc.
Mă rog de să poate
Trimite-mi o moarte
Să mă isprăvesc.

Să scap de suspinări
De dureri și chinuri
Să intru în mormînt
Că mort să numește
Ori cine trăește
Cu nădejdea-n vînt.

La Ucenescu acest cîntec poartă mențiunea: « Dedicat Miniții Barac, de A. Pann, 1821, pentru gitară ». Deducem de aici că Ucenescu îl ia drept autor de text și muzică pe Anton Pann. Cum va fi ajuns această poezie a lui Conachi, de la Chișinău — unde se afla el — la Brașov, și încă așa de repede, nu știm. Știm însă că Mitropolitul Țării Româ-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nești, Dionisie, împreună cu Anton Pann și cu boieri de frunte, se refugiază în timpul Eteriei la Brașov. Știm de asemenea că boierii munteni aflați în Brașov împreună cu Anton Pann și cu Dionisie țineau legături — corespondînd între ei — cu Veniamin Costache care era refugiat la Colincăuți[51], cu Costache Conachi care era la Chișinău și cu boierii rămași în Iași. Presupunem deci că așa va fi ajuns și *Noroace, noroace* la Brașov unde se găsea Anton Pann.

O altă poezie a lui Conachi *Mă sfîrșesc, amar mă doare* apare publicată în București în colecția *Dorul deplin* a lui I. Văcărescu[52]. În colecția Conachi se găsesc două variante ale acestei poezii, amîndouă cu același titlu[53]. În manuscris[54] se găsește și o a treia variantă. La Văcărescu cuvîntul « stihii » este înlocuit cu modernul « element ». Din comparația textelor reiese că Văcărescu trebuie să fi cunoscut două dintre variante, deoarece de la una ia începutul, de la alta sfîrșitul și la mijloc adaugă de la sine cîteva versuri pe care nu le găsim în Conachi. Cum le-a cunoscut el, din auzite sau din manuscrise, nu știm. Mai de crezut este că le-a auzit cîntîndu-se.

Ovid Densusianu[55], căutînd să explice prezența aceleiași poezii la Văcărescu și la Conachi, presupune că Văcărescu trebuie să fi auzit poezia de la vreun lăutar care a popularizat în Muntenia versurile inedite ale lui Conachi[56].

În manuscrisul găsit de C. Botez[57] — copiat în anii 1829—1830 de Ilie Gherghel și semnat cu inițialele K.K. (cum obișnuia Conachi să se iscălească) —, același cîntec *Mă sfîrșesc, amar mă doare*, care mai poartă și numele de *Periodos*, are data de 1825, ca și în manuscrisul paharnicului Mihalache Pastiescu[58]. Textul, mult contaminat, se găsește și în *Dorul tău mă prăpădește*, care seamănă (ultimele patru strofe) cu *Toată ziua te privesc* (f. 7v. 8v.).

La rîndul lor, aceste două cîntece, care se află și în manuscrisul 3244 (text și muzică), sînt alcătuite din începuturile mai multor poezii de ale lui Conachi, luîndu-se de la fiecare cîte două versuri sau chiar o strofă. Iată titlurile acestor poezii: *Toată ziua te privesc*[59], *Dorul mă prăpădește*, poezie scrisă de Conachi în anul 1829[60], *Mă sfîrșesc, amar mă doare*, poezie scrisă în anul 1825[61], *Ah, suflete amărîte*, scrisă în anul 1829[62], *Ochilor de plîns topiți*, pe care o găsim la Anton Pann[63] și la G. Ucenescu[64], *Iată ciasul amărît*[65].

[51] Sebastian Barbu Bucur, *Un cîntec cu conținut patriotic la începutul veacului trecut*, în *Muzica*, 17, nr. 4, apr. 1967.

[52] *Dorul deplin*. Colecție din poeziile marelui logofăt I. Văcărescu, îngrijită de I. Voinescu, București, 1848, p. 193—194.

[53] Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 74 și 87 și ed. a II-a, p. 135 și 149; ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 78. Comparînd versiunea Văcărescu cu varianta a II-a (care are patru strofe) vedem că între ele sînt identice numai două (1 = 1; 3 = 4); strofa a 2-a și a 3-a din Văcărescu nu se găsește în varianta lui Conachi, iar strofa a 5-a este a 4-a din Conachi, total modificată. Comparînd-o cu prima variantă din Conachi găsim că deosebirea este și mai mare. Doar prima strofă seamănă.

[54] Ms. Pastiescu, Bibl. Acad. Rom., nr. 30, f. 102.

[55] Ovid Densusianu, *Literatura română*, vol. II, 1921.

[56] Gr. M. Posluşnicu, *op. cit.*, p. 593.

[57] C. Botez, *Poezii inedite de C. Conachi*, în *Viața românească*, nr. 1, martie 1906, p. 118.

[58] Ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 30, f. 102 v., copiat de Mihalache Pastiescu-Paharnicul, între 1816 și 1835.

[59] C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 138 și 139; ed. a II-a, p. 197 și 200.

[60] C. Botez, *op. cit.*, p. 120; vezi și C. Conachi, *op. cit.* ed. I, p. 139 și ed. a II-a, p. 200.

[61] C. Botez, *art. cit.*, p. 125; vezi și A. Pann, *Spitalul Amorului*, cînt 15 din broș. IV.

[62] C. Botez, *art. cit.*, p. 122; C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 39, și p. 139 și ed. a II-a, p. 200; ms. nr. 137 Bibl. Acad. Rom., f. 162 v.; vezi și ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 162.

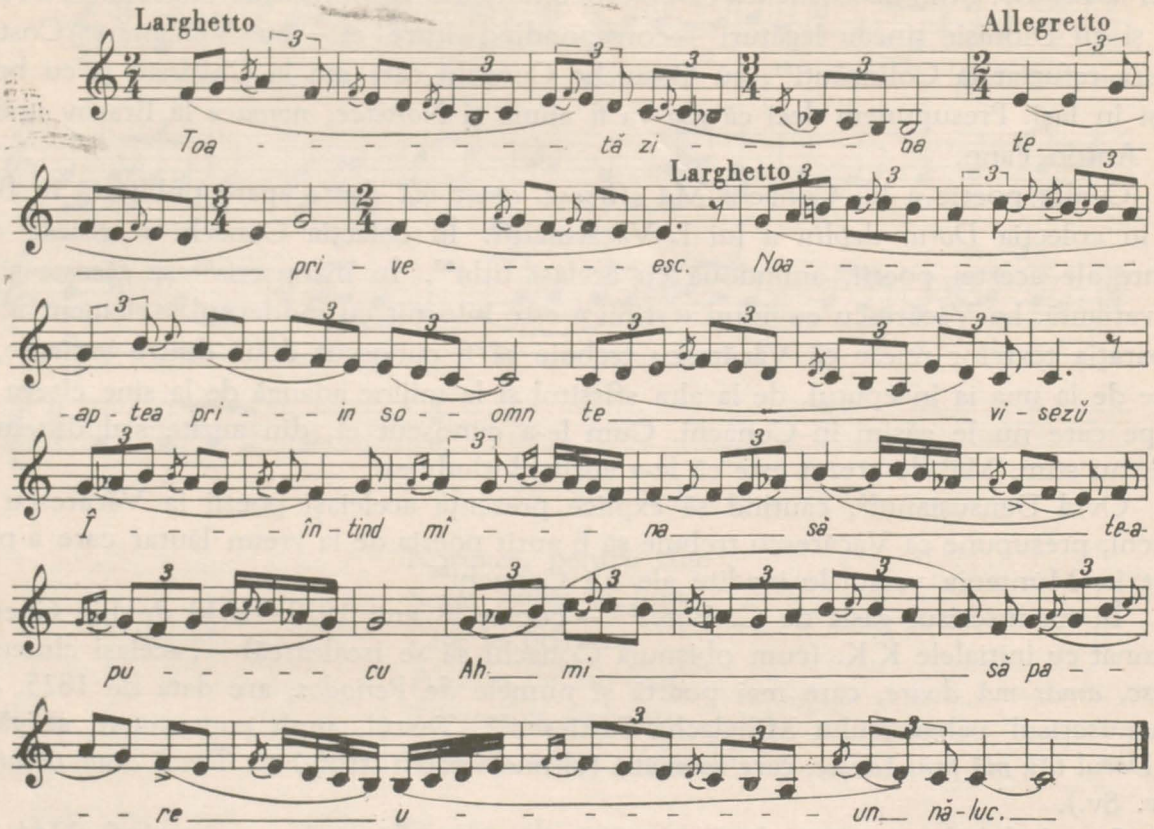
[63] C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 139; ed. a II-a, p. 200; A. Pann, *op. cit.*, p. 242; și *Spitalul Amorului* broș. II, p. 62 (text).

[64] G. Ucenescu, ms. cit., p. 665, cîntecul nr. 331; vezi și V. D. Nicolescu, Un urmaș al lui Anton Pann, George Ucenescu 1830 — 1896. Studiu dactilografiat în Arhiva Uniunii Compozitorilor. vol., III, texte cîntecul nr. 14, unde A. Pann figurează ca autor al versurilor lui Conachi.

[65] Cu versurile: « Iată ceasul amărît » își începe Conachi o poezie — scrisă în anul 1831 cînd Zulina moare — al cărei motto sună: « Zulino, azi îți închin / Cel de pe urmă suspin »; vezi C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 138—139 și ed. a II-a, p. 197. Textul modificat îl găsim și în ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 3 196, f. 39; vezi și ms. nr. 137, f. 162.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prima dintre acestea, *Toată ziua te privesc*, o publicăm aici fiind o variantă melodică inedită.



Dimineața cînd mă scol
Tot cu lăcrimile mă spăl.
Ah, suflete amărîte,
Eș că viața s-au sfîrșit.
Eși și nu mai suspina
Că ai pierdut suflarea ta
Ochilor de plîns topiți
Închide-vă-ți și muriți
Căci lumina vi s-au stîns

Și întunérec v-au cuprins
Iată ciasul amărît,
Ciasul cel de despărțit,
Ah, cu cîtu-i mai amar
Decît al morții păhar
Ochilor de plîns scăpați
Trup și suflet vă iertați
Căci de-acum aveți să fiți
În veci de veci despărțiți.

În timpul acesta Anton Pann pregătea *Spitalul Amorului*, ale cărui broșuri au apărut în 1830, 1851 și 1852. Broșura a IV-a, în care se găsesc poezii de Conachi, s-a tipărit prima dată la 1851[66].

Este cunoscut faptul că Anton Pann — după cum consemnează G. Ucenescu, ucenicul său, sau cum vedem în unele indicații din *Spitalul Amorului* — « modifică », « drege», « corectează », « prelucrează » și « completează » mai toate cîntecele populare pe care le publică. Și intervenția are loc atît în muzică, cît și în poezie[67]. Și Gaster arată că « Anton Pann s-a folosit de manuscrise anterioare, schimbîndu-le adesea foarte puțin »[68], afirmație întărită și de N. Drăganu[69].

Cîteodată Anton Pann menționează numele poeților ale căror versuri le utilizează pentru cîntecele sale. Niciodată n-a menționat însă pe Conachi, deși a reprodus multe poezii de ale lui. Astfel, textul cîntecului *Cerule înalte* — din *Spitalul Amorului*[70] — se

[66] G. Dem. Teodorescu, *Viața și activitatea lui A. Pann*, partea a II-a, p. 96; vezi și G. Bogdan-Duică, *art. cit.*, p. 168.

[67] A. Pann, *« Cîntece de lume » transcrise din psaltică în notația modernă*, cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 35.

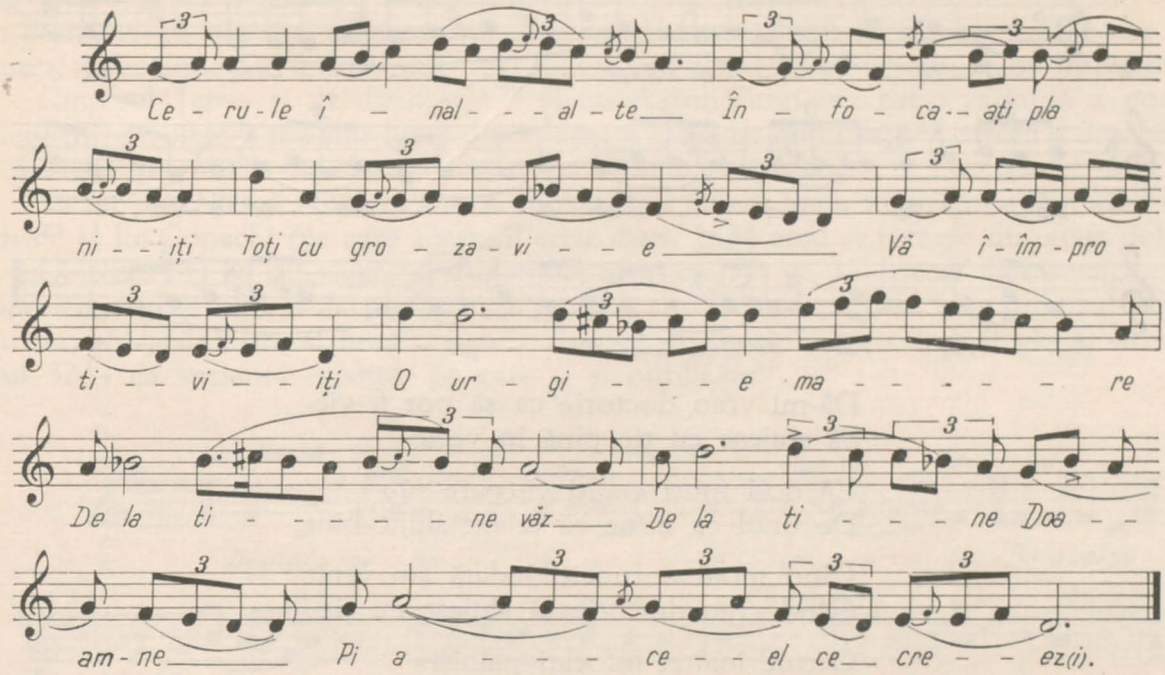
[68] Dr. Moses Gaster, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, an. I, vol. II, fasc. 1883, p. 314.

[69] N. Drăganu, *Dragomania*, vol. X, Cluj, 1928, p. 506.

[70] A. Pann, *Spitalul Amorului*, broș. IV, p. 29 (text fără muzică).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

găsește în manuscrisul lui Conachi[71], iar muzica inedită a acestui text o găsim de asemenea într-un manuscris anonim din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România[72].



În vecinice chinuri deodată m-arunci
Și fără cruțare în grozave munci.
Într-a lor cumplire sînt și pătimesc
Să mă plîng la cine cît să jeluiesc
La frați sau la rude toți mă vrăjmășesc.
Mai rău să mă vază pururea doresc.
La prieteni oareș sînt cu fățărie
Ca să mă înșale au spre bucurie.
La amorezate tu le știi de sus,
Cerule înalte, cît sînt de pătruns.
Cînd ohtînd cu pară, cînd vorbind ascuns,
Cînd mergînd la moarte cu pieptul deschis.
De aceste idre (hidre), de a lor venin,
Cîte lăcrămi, Doamne, cu amar suspin,
Din ochi cu durere, din piept înfocat
Cîte lăcrămi, Doamne, ție ți-am vărsat.
Să pot da la cine cui să jeluiesc
De cît iar la tine împărat ceresc.
Iar la tine, Doamne, mă întorc și cei
Ca să-mi trimiți milă de la înaltul cer.
Sau de nu, trimite un fulger de foc
Ca să mă pătrundă aicea pe loc.

În același manuscris anonim[73] mai apare un cîntec *Ticălos stăpîn* — text și muzică — pe care-l presupunem a fi tot al lui Conachi, sau inspirat, contaminat de Conachi,

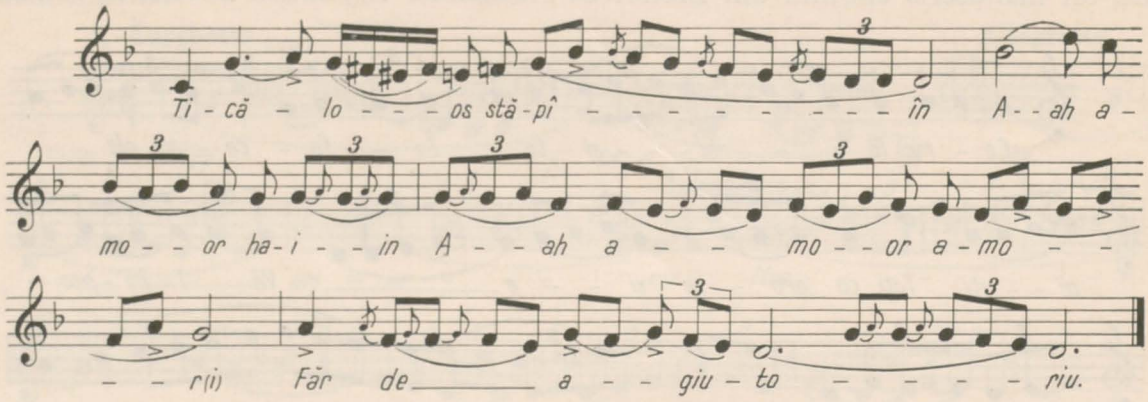
[71] Ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 166 v.

[72] Ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 2238, f. 28 v.—29 v. La A. Pann sînt schimbate ideile din versul 9 și 10. În continuare se găsesc cîteva schimbări stilistice. După versul 18 sînt intercalate șase versuri pe care le găsim în ms. lui Conachi, iar la sfîrșit sînt adăugate alte două versuri.

[73] Ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 2238, f. 35 r—35 v.; textul și muzica acestui cîntec — variantă melodică diferită — o găsim și în ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 3244, f. 15 v. — 16 r.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru că conţine o strofă din cîntecul *Cerule înalte*, amintit:



Dă-mi vreo doctorie ca să pot fi vie
Să slujesc eu ţie pînă în vecie

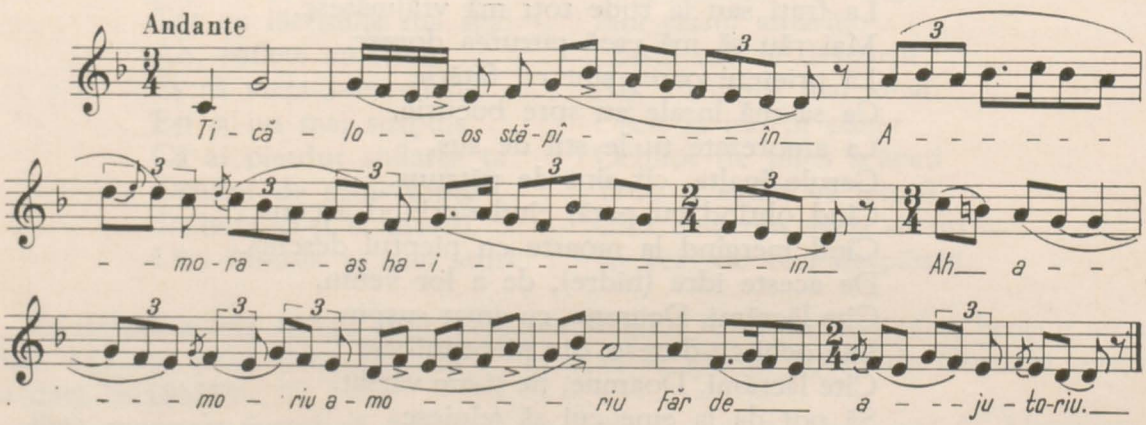
Că do-i muri eu îţi vă pare rău
De unul ca mine că te-am slujit bine,

Cînd mi-ai poruncit, îndată am venit
Dînd vreo doftorie să slujesc eu ţie

Cerule înalte, înfocaţi planiţi
Toţi cu grozăvie vă împotriviţi

O urgie mare de la tine Doamne
Pentru cel ce văz, dar nu pot să crez.

şi o altă variantă melodică:



Cîntecul *Cît mi-e de urît cînd sînt fără tine* din Anton Pann[74] este de fapt *În lipsa ei* de Conachi[75].

Din cîntecul *Ah, păsărică* (scris de Conachi în 1825)[76], Anton Pann face o poezie în acrostih — *Anica* —, cum a făcut şi cu *Săvîrşirea firii* de Iancu Văcărescu, pe care a potrivit-o în acrostihul *Tinca. Nu mă pedepsi stăpînă*[77], pe care Anton Pann îl semnează ca autor, este *Ah! zilelor fericite* al lui Conachi. În manuscrisul nr. 3244 (Bibl. Acad., f. 18v.—19v.) — singurul care are şi muzică — refrenul începe cu « liră jalnică », ca şi la Anton Pann. Refrenul lui Conachi este complet şi bine inspirat, scris anume pentru a fi cîntat. Tonul lăutăresc este învederat: « Scripcă jalnică duioasă / Răspunde la ahtul meu/

[74] A. Pann. *op. cit.*, p. 285; vezi şi broş. IV din *Spitalul Amorului*, f. 31.

[75] Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 71 şi ed. a II-a, p. 131; vezi şi ms. 137, f. 66.

[76] Ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 30, f. 24 v. (ms. Pastiescu); vezi şi A. Pann, *op. cit.*, p. 176.

[77] A. Pann, *op. cit.*, p. 186; vezi şi G. Ucenescu, *ms. cit.*, p. 632, identic cu cel din A. Pann.

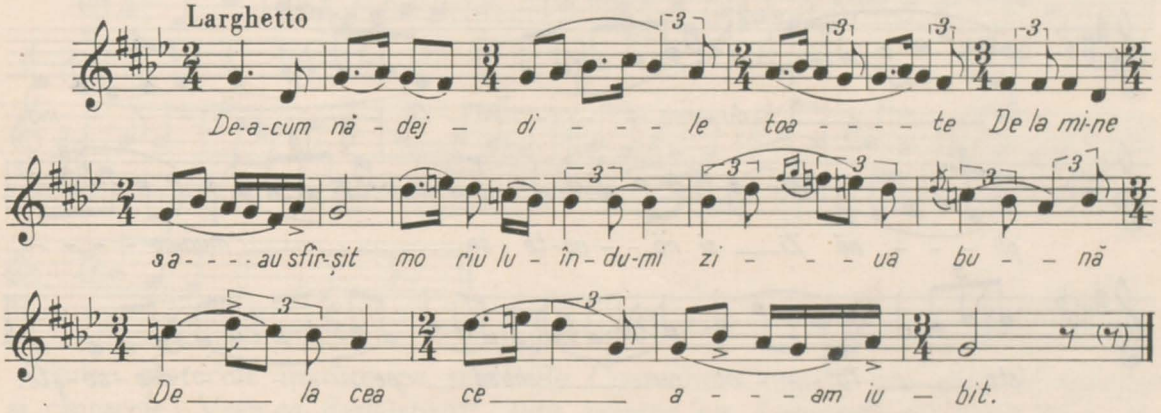
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Și spune la toată lumea / Cele ce pătimesc eu »[78]. La Anton Pann și în manuscrisul 3244 refrenul se pierde, apărînd doar primul vers, în timp ce în manuscrisul lui Conachi apare întreg (patru versuri) și după fiecare strofă. Deoarece și muzica primului vers din Anton Pann seamănă cu cea din manuscrisul 3244, credem că Pann va fi cunoscut poate acest manuscris, de unde va fi luat atît textul, cît și muzica, modificîndu-le și întregindu-le.

Cîntecul *Într-o zi de dimineață*[79] al lui Anton Pann este tot o variantă a poeziilor lui Conachi. Strofele 1 și 2 sînt luate din: *Într-un rediu de dimineață*[80], strofa a 3-a este din *Zori de ziuă se revarsă*[81], iar a 4-a și a 5-a îi sînt proprii.

La fel procedează Anton Pann și cu *Am lăsat mărire lume*[82], care este *Am lăsat lumea și slava*[83] al lui Conachi (pe care acesta îl scrie după 1834 cînd se retrage din viața politică).

Cîntecul nr. 18 din *Spitalul Amorului* broșura VI, p. 33 — text fără muzică — este rezultatul aceluiași sistem de prefaceri, eliminări și adaosuri pe care le-a suportat cîntecul *De acum nădejdile toate* al lui Conachi[84]. Însoțit de muzică, acest text îl găsim în manuscrisul 3244 ca variantă inedită, pe care o și publicăm[85].



Mă duc, mă-ngrop în pustie / Lumină să nu mai văz
Ah, ascultă-mă stăpînă / Pînă nu mă depărtez

Astăzi mă despart de tine / Cu sufletul m-ai sfîrșit
Pentru că a ta cruzime / M-au ars și m-au otrăvit.

De-oi muri, să scrii pe piatră / Că acest nenorocit,
Pentru dragostea mea numai / În pustiu s-au săvîrșit.

Iar de-oi trăi cu durere / Prin pustiuri rătăcit
Să pomenești cîteodată / Pre un om ce te-au iubit.

Ori și cum, eu răsplătire / N-oi cere la Dumnezeu
Și de m-ai ars tu pe mine, / Eu ție bine îți vreu.

Mă lépăd de toate a lumii / Mă cernesc, mă înstreinez
Mă cufund în întuneric / Lumină să nu mai văz.

Ochii facă-se izvoară / Și curgă necontenit
Despice-să inimioara / În bucăți ca de cuțit.

Răsipească-se tot trupul / Să se facă praf și vînt
Aruncat în toată lumea / În văzduh și pre pămînt.

[78] Logof. C. Conachi, *op. cit.*, ed. a II-a, p. 138; vezi și ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 173, f. 144 v.

[79] A. Pann, *op. cit.*, p. 91.

[80] C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 23—25 și ed. a II-a, p. 8—9; vezi și ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 137.

[81] Idem, *op. cit.*, ed. I, p. 47—48 și ed. a II-a, p. 106.

[82] A. Pann, *op. cit.*, p. 350.

[83] C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 108 și ed. a II-a, p. 167; vezi și mss. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 140, și nr. 945, f. 46.

[84] C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 99 și ed. a II-a, p. 161.

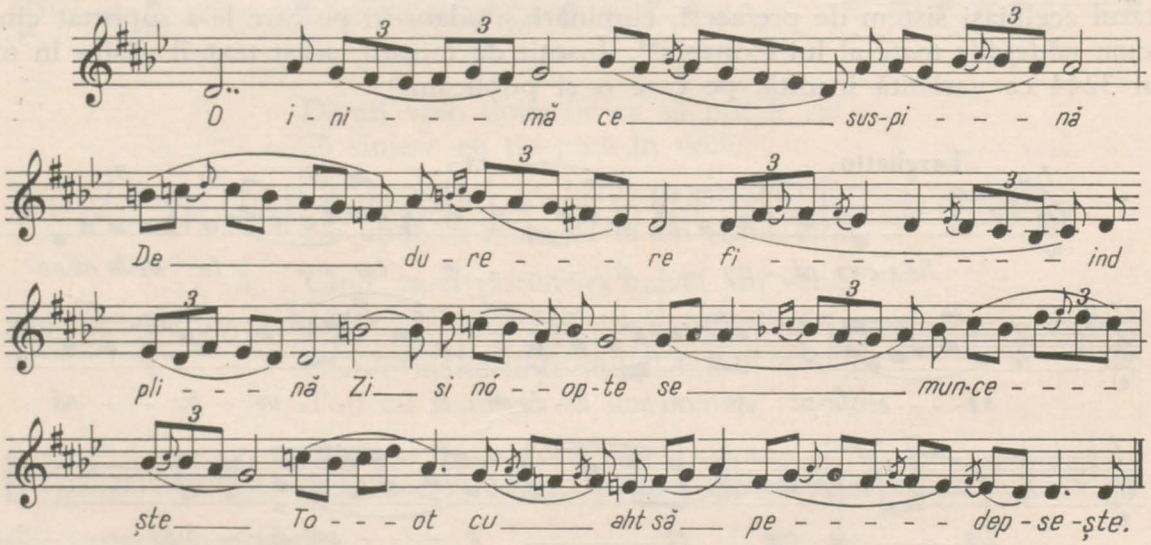
[85] Ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 3 244, f. 30 v. — 31 r.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Eu și atuncea neființă, / Zic c-oi fi norocit
Că le trag, le sufăr toate / Pentru una ce-am iubit.

În afară de cîntecele despre care am vorbit în acest studiu, mai amintim și *Moarte, moarte, ce nu vii*[86], *Tu-mi ziceai odată*[87] și *Ziua ceasul despărțirii*[88], a căror muzică însoțește de asemenea versuri de ale logofătului Costache Conachi.

Textul cîntecului *O inimă ce suspină* din ms. nr. 2238 al Bibl. Acad. f. 33 r.et v. — variantă melodică inedită — este completat cu cel al cîntecului *Moarte, moarte, ce nu vii*, ceea ce ne face să credem că și *O inimă ce suspină* este scris tot de Conachi, cu toate că și aici ar putea fi vorba numai de o contaminare.



Și nimene nu să îndură
Să-mi potoale a mé arsură
Parcă s-au giurat de moarte
Să nu-mi facă bunătate.

Moarte, moarte ce nu vii
Să mă scoți dintr-acești vii,
Să nu mai trăiesc în lume
Tot cu ahturi și mîhnire.

Și oare mai iaste-n lume
Vreun pătimaș ca mine
Ca să merg să povestesc
Și să spui ce pătimesc.

De la toți împotrivire,
Pismă și tot neunire
Cuconiță trup subțire
Cum aș face o mijlocire,

[86] C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 69, vezi și ms. C. Botez copiat de Ilie Gherghel între anii 1829—1830 cu titlul *Desnădejduirea* semnat cu inițialele K. K.; textul însoțit de muzică îl găsim în mss. Bibl. Acad. Rom., nr. 3244, f. 18 r. et v.

[87] C. Conachi, mss. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 200 și nr. 3196, f. 85, identic. Însoțit de muzică îl găsim în ms. nr. 3244, f. 16 v.

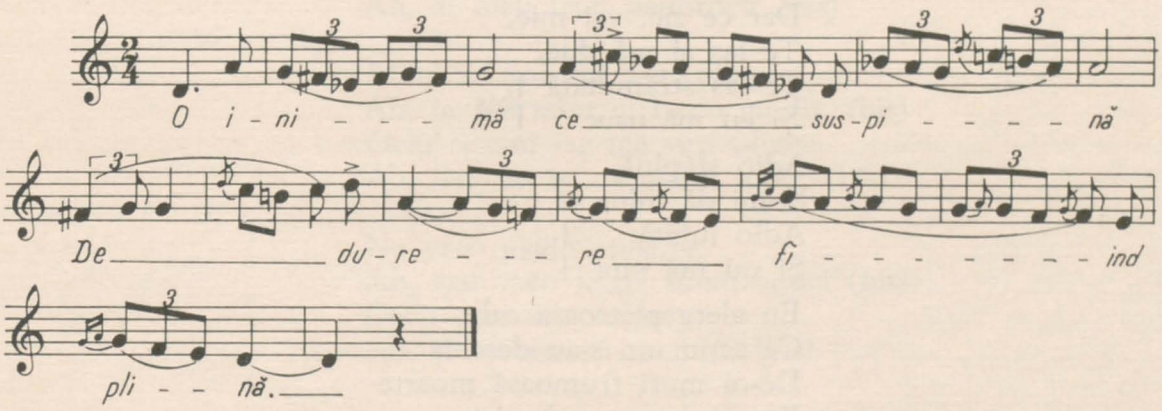
[88] Text inedit al lui Conachi, ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 137, f. 163; însoțit de muzică îl găsim în ms. nr. 3244, f. 27 r. et v.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Să mă culc pre piept la tine
Și apoi să mori [mor] vai dă mine
Să mă culc la brațul tău
Ca pre așternutul meu.

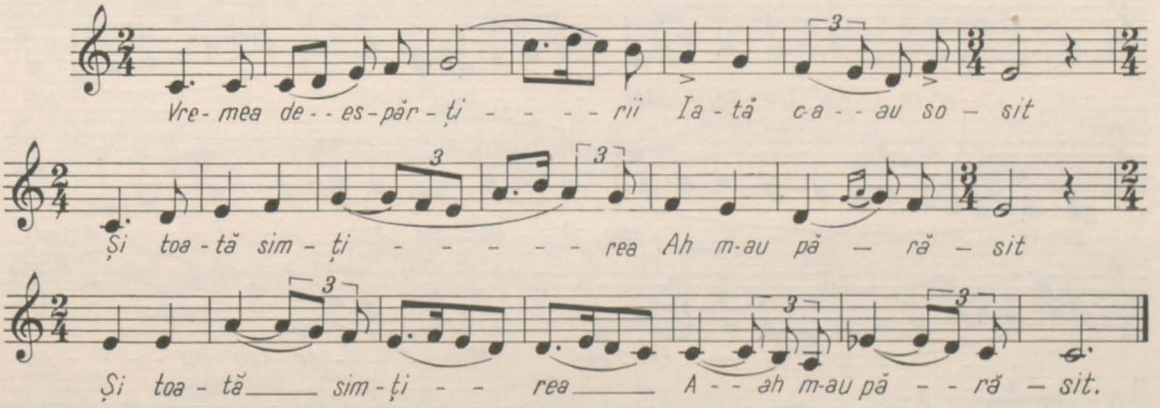
Să mă culc pre ale tale țîțe
Ca pre a mele perinuțe
Nenorocirea m-au cuprins
Tocmai ca un foc nestins.

Același cîntec (*O inimă ce suspină)* apare și în manuscrisul nr. 3244 al Bibl. Acad. ca variantă diferită de cea a manuscrisului nr. 2238, și la care nu mai găsim adăugat textul cîntecului *Moarte, moarte, ce nu vii.*



Printre cîntecele inedite pe texte de Costache Conachi am găsit în manuscrisul 3244 și cîntecele: *Vremea despărțirii*[89], *Iată vremea ne desparte*[90] și *Piatră de-ai fi te-ai priface*[91] pe care le publicăm fiind variante necunoscute.

Un stih al unuia ce se călătorește al căruia glas s-au alcătuit de oarecine



[89] Text inedit al lui Conachi, mss. Bibl. Acad. Rom., nr. 945, f. 73 și nr. 137, f. 169, cu titlul *Ceasul despărțirii.* Însoțit de muzică, acest text îl găsim în ms. Bibl. Acad. Rom. nr. 3244, f. 5 v. — 6 v., cu titlul *Vremea despărțirii*, vezi și D. Vulpian, *Muzică populară — Horele noastre*, vol. II, 1868, cu același titlu ca în primele două manuscrise.

[90] Variante: A. Pann, *op. cit.*, p. 185; G. Ucenescu, *ms. cit.*, p. 325; V. D. Nicolescu, *op. cit.*, p. 145 (vol. II, texte) trece numai textul, melodia fiind aceeași care vehiculează textul poeziei *Vino dragă copiliță* de la nr. 144; vezi și nota de la V. D. Nicolescu, *op. cit.*, vol. II texte, p. 145; D. Vulpian, *Muzica populară. Romanțe*, p. 11, cu titlul: *Ora despărțirii*, același text, muzica diferită; vezi textul mult modificat și în ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 3196, f. 36 de C. Conachi; vezi și ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 3244, f. 12 v. — 12 r., variantă inedită pe care o publicăm.

[91] Text în C. Conachi, *op. cit.*, ed. I, p. 65 și ed. a II-a, p. 125; însoțit de muzică găsim acest text în ms. Bibl. Acad. Rom., nr. 3244, f. 32 r. et v., variantă pe care o publicăm; ultima strofă cu mici modificări se găsește și la sfîrșitul cîntecului *Moarte, moarte ce nu vii* din același ms., f. 18 r. et v.; vezi și G. Ucenescu, ms. cit., p. 511, cîntecul nr. 265, pe care V. D. Nicolescu, în *op. cit.*, îl transcrie la nr. 122 (vol. II texte).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vai, mă duc, lumină,
Însă rătăcit
Și fără simțire } bis
Cu suflet uimit

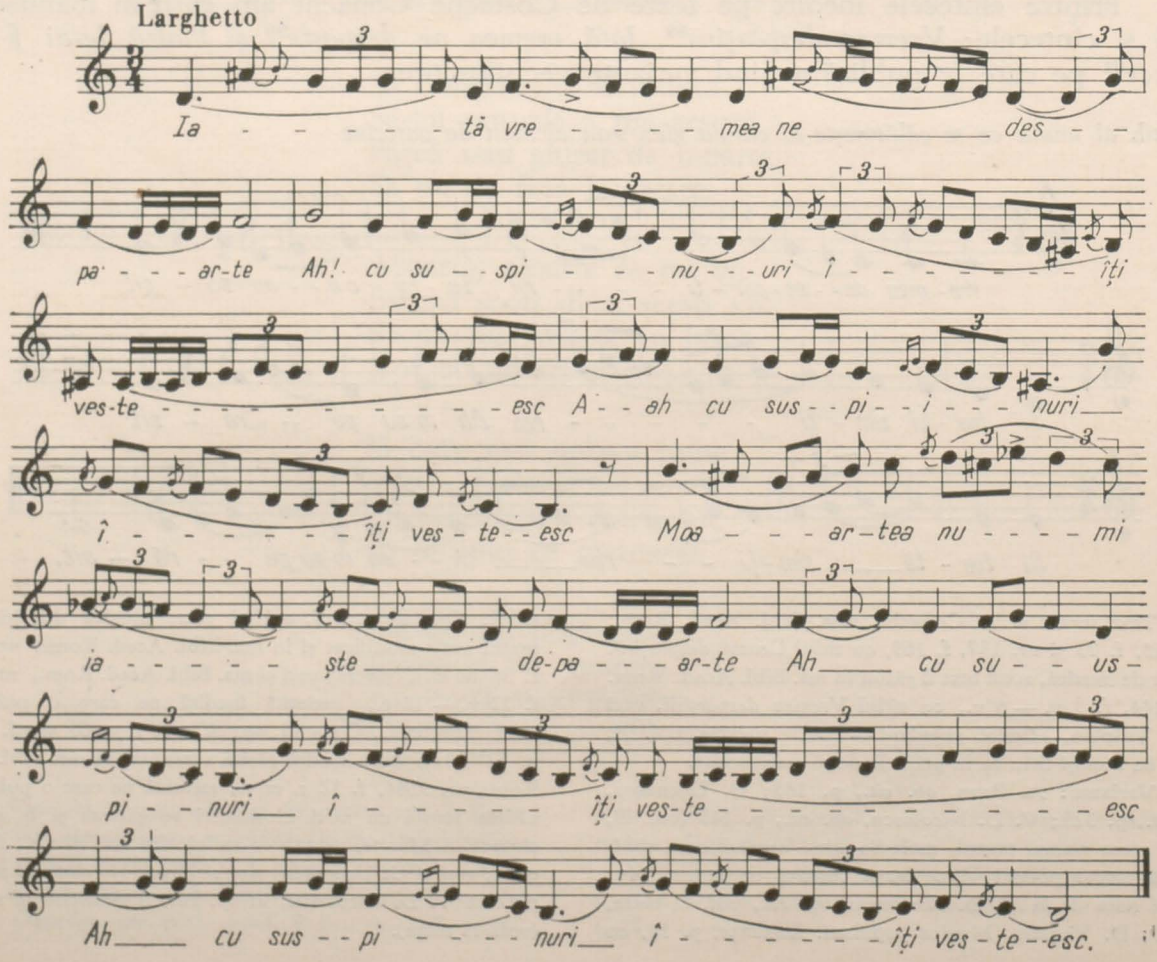
Căci nu știu ce vreme,
Ce ceas fericit,
Va mai fi vreodată } bis
Să fiu norocit.

Nu știu dacă cerul
Îmi va agiuta
Să mai ţiu vr-odată } bis
La piept mîna ta.

Dar ce zic, vai mie,
Te las și mă duc,
Te las strămutată } bis
Și eu mă usuc

Adio stăpînă,
Și-mi dă mîna ta,
Adio iubită } bis
Și nu mă uita

Eu alerg pietroasa cale
Ce acum mi s-au deschis
De-oi muri frumoasă moarte
Pentru lucru evghenist.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

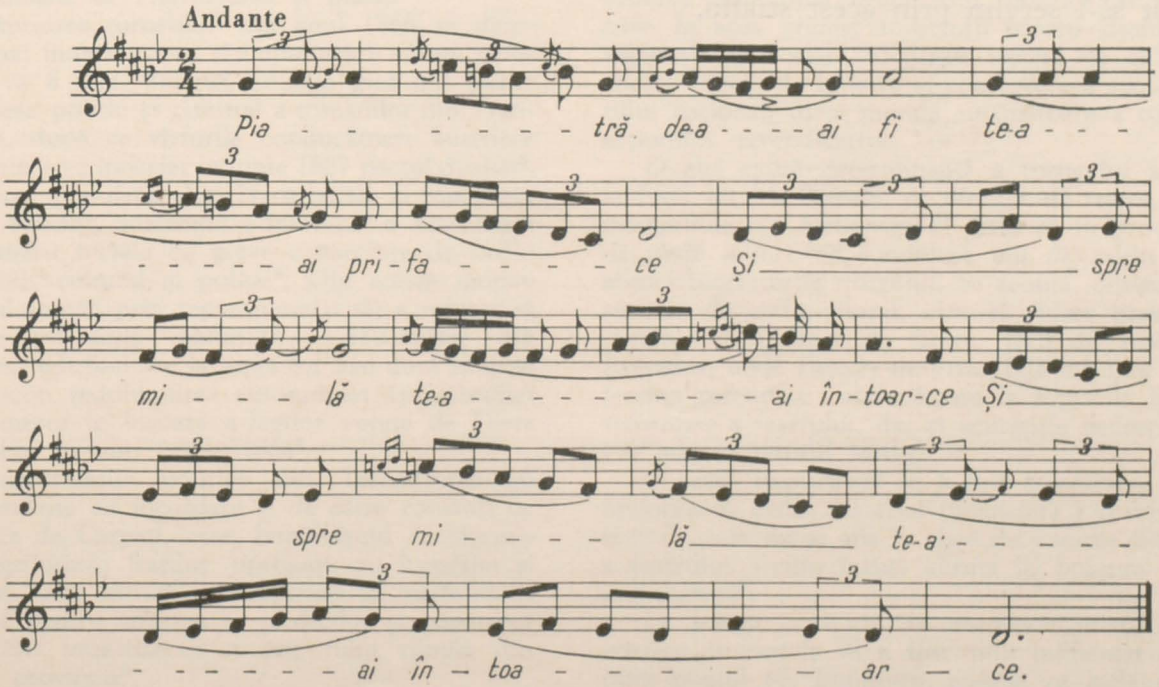
Iată vremea ne desparte,
Ah, să văz nu mai gîndesc (bis)
Moartea nu-mi iaște departe,
Ah, cu suspinuri îţi vestesc (bis)

Nici acum, la acest ceas,
Ah, n-am putut a te vedea (bis)
Că nădejde mi-au rămas
Ah, dacă mă voi depărta (bis)

Cine ştie sub ce piatră.
Ah, sub ce lemn neputrezit (bis)
Va răpezi a mé soartă
Ah, al meu trup nenorocit (bis)

Mîini streine mă veţi plînge
Ah, la mormînt ci n-am gîndit. (bis)
Ochi streini iar mă veţi plînge
Ah, dar nu tu că te-am iubit. (bis)

Nu vreo altă răsplătire
Ah, sau vreo jertfă să-mi aduci (bis)
Decît numai o iubire
Ah, și aceasta să nu uiţi. (bis)



Întoarci-te și te uită
Ce mă jeluisc, ascultă, (bis)
Ascultă-mi să-ţi jeluiesc
Cîte trag și pătimesc (bis)
De la toţi împotrivire
Pizmă și nelegiuire. (bis)

*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Credem că muzica textelor lui Conachi este tot de provenienţă moldovenească — ca şi textele —, mai precis, ieşeană. Ne îndeamnă spre această concluzie faptul că pe acea vreme Iaşul — unde locuia şi Costache Conachi — nu era de loc lipsit de cîntăreţi[92] şi lăutari, ci dimpotrivă.

Muzica acestor texte este scrisă în stil psaltic oriental, cu ornamentaţie bogată şi cu dese treceri dintr-o scară în alta, folosind cu predilecţie scări cromatice. Aşa cum ne spune C. Negruzzi: « Muzica acestor mai multe cîntece de gură este în tonul minore tîngăioasă şi melancolică »[93]. N. Filimon relata şi el că muzica noastră, practicată numai de cîntăreţi şi de lăutari[94], este dominată de elementul oriental, lăutarii compunîndu-şi cîntecele lor pe teme din muzica bisericească şi turcească, culese de pe la cîntăreţii domnitorilor greci şi din excursiile pe care ei le făceau neîncetat prin oraşele cele mari ale Orientului[95].

După cum am încercat să arătăm, cîntecele lui Conachi au avut o arie largă de circulaţie.

Textul şi muzica acestor cîntece sînt importante prin aceea că în ele se reflectă modul de viaţă şi mentalitatea oamenilor de atunci, marcînd etape în crearea unui stil românesc. O dată însă cu depăşirea epocii sînt depăşite şi cîntecele ce s-au cîntat atunci şi, ca urmare, ele dispar. Aşa s-a întîmplat şi cu majoritatea acestor cîntece de factură orientală şi chiar cu cele occidentale. Ele reflectă un moment specific în care elementele de cultură orientală, printre care şi cele de cultură muzicală, sînt pe punctul de a ceda pasul elementelor culturii de tip occidental, care cîştigă teren în viaţa poporului român. Multe din aceste cîntece au ieşit astfel din circulaţie, păstrîndu-şi în prezent numai o valoare documentară, dar o valoare de necontestat.

Văzute prin această prismă, versurile lui Conachi ca şi muzica pe care se cîntau, reprezintă pentru literatura, muzicologia şi folcloristica românească un interes pe care am căutat să-l servim prin acest studiu.

[92] Prin anul 1820 în Iaşi erau 120 de dascăli, cîntăreţi şi pălimari; vezi Gr. M. Posluşnicu, *op. cit.*, p. 81.

[93] C. Negruzzi, *Scene pitoreşti din obiceiurile Moldovei. Cîntece populare ale Moldovei*, în *Dacia literară*, Iaşi, 1840, martie-aprilie, I.

[94] G. Breazul, *La bicentenarul naşterii lui Mozart*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1957, p. 292.

[95] *Ibidem*, p. 295.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRIMUL TURNEU AL LUI M. PASCALY LA SIBIU (1868)*
ECOUL IN PRESA GERMANA

După modestele turnee efectuate de trupa Tardini — în verile anilor 1864 şi 1865 —, care s-au limitat la oraşul Braşov, turneul lui Pascaly din primăvara anului 1868 ne apare ca *cea dintîi* înaintare îndrăzneaţă a unei trupe teatrale române în Transilvania şi Banat.

Înfăptuirea turneului[1] din anul 1868 se datoreşte mai multor cauze şi împrejurări. Cauza principală va fi fost, desigur, situaţia grea din punct de vedere politic şi cultural a românilor din Transilvania, după ce vîrfurile conducătoare austriece şi maghiare au încheiat în iunie 1867 pactul dualist[2].

Pentru populaţia din Transilvania şi îndeosebi pentru români, dualismul a însemnat o accentuare a oprimării sociale cu grave consecinţe de ordin economic, cultural şi politic[3]. Din aceste motive poporul român prin reprezentanţii săi a refuzat să accepte tranzacţia păturilor conducătoare din imperiu, îndîrjindu-se la lupta tot mai dură ce-avea drept scop redobîndirea autonomiei Transilvaniei şi repunerea în vigoare a legilor votate de Dieta din Sibiu în anii 1863—1864[4].

Transformările politice din Transilvania au fost urmărite cu încordare şi de către românii de dincoace de Carpaţi, care, împărtăşind cu sinceritate îngrijorarea fraţilor oprimaţi, au încurajat şi susţinut toate acţiunile întreprinse de intelectualii fruntaşi pentru înlăturarea piedicilor şi asigurarea dezvoltării multilaterale a poporului român din această provincie[5].

Pascaly, mare artist dramatic, fire deosebit de receptivă, nu putea rămîne insensibil la frămîntările românilor din Transilvania. El considera că un turneu teatral bine organizat ar putea să sprijine acţiunile de culturalizare ale maselor populare, acţiuni întreprinse de cărturarii transilvăneni în vederea dobîndirii drepturilor politice şi naţionale. În acea vreme, militanţii pentru dezrobirea naţională şi socială socoteau teatrul ca cel mai eficace mijloc de întărire şi conservare a sentimentului naţional, forţa morală susţinătoare a tuturor acţiunilor revendicative.

O altă cauză determinantă a turneului a fost ambiţia lui M. Pascaly, ca *director de teatru*, de-a întreprinde o « escursiune »[6] artistică în provincia de peste munţi, ce cunoscuse atît de puţin pînă atunci binefacerile teatrului. Se sconta, desigur, pe succese de ordin moral, care să ridice prestigiul curajosului director de teatru, întîi de toate în România, unde Pascaly de prin 1862 înfrunta indiferenţa cercurilor conducătoare la acţiunile lui de reformare a teatrului, dar şi acuzaţiile nedrepte ce i le aducea actorul Millo[7].

O cauză importantă va fi fost şi speranţa unei înviorări de ordin material (financiar) a companiei teatrale, care nu se afla în afară de « starea jalnică» a teatrului — cum însuşi afirma în broşura *Apel şi protestare*[8].

La luarea hotărîrii de executare a turneului credem că Pascaly va fi fost mult influenţat şi de către poetul M. Eminescu, angajat ca sufleur din aprilie 1868[9]. Din peregrinările anterioare[10] (1864,

* Comunicare prezentată la 17 mai 1968, în cadrul Secţiei de istoria artei a Filialei din Cluj a Academiei Republicii Socialiste România.

[1] Între 25 mai şi 25 august 1871, Pascaly a întreprins al doilea turneu în Transilvania; cf. I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, Bucureşti, 1966, p. 554, 559.

[2] V. Cheresteşiu şi colaboratorii, *Din istoria Transilvaniei*, vol. II, Edit. Academiei, Bucureşti, 1961, p. 186.

[3] *Ibidem*, p. 188.

[4] *Ibidem*, p. 189, 233.

[5] *Ibidem*, p. 184, 185.

[6] *Telegraful român*, nr. 29/1868, p. IV (116).

[7] Letiţia Gîtză, *Mihail Pascaly*, Bucureşti, 1959, p. 31.

[8] *Ibidem*, p. 33.

[9] Ioan Massoff, *Eminescu şi teatrul*, Bucureşti, 1964, p. 64, 65.

[10] George Călinescu, *Viaţa lui M. Eminescu*, Bucureşti, 1964, p. 73, 109.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1865, 1866), poetul cunoştea atît situaţia politică, socială şi culturală, cît şi pe cea economică a populaţiei româneşti de peste munţi. Toate acestea el le va fi adus la cunoştinţa directorului său, confirmîndu-i totodată şi succesele de ordin moral şi material avute de trupa Tardini la Braşov[11].

În primele zile ale lunii mai, în fruntea « Societăţii dramatice a artiştilor superiori »[12], Pascaly pornea cu încredere şi speranţă să-şi îndeplinească datoria de român. Unele ziare din Transilvania anunţaseră că el intenţiona să ajungă cu trupa sa pînă la Pesta şi Viena[13].

Trupa era compusă din 12 persoane, dintre care 7 bărbaţi şi 5 femei, iar repertoriul cuprindea 12 drame şi 13 comedii[14].

Fiind aşteptată cu nerăbdare şi interes, trupa lui Pascaly a stîrnit pretutindeni în rîndurile populaţiei româneşti un entuziasm frenetic, care s-a manifestat atît în timpul spectacolelor, cît şi în afara acestora (pe stradă şi în localurile publice, unde actorilor li s-au oferit serenade şi banchete cu toasturi înflăcărate). Pascaly, în fruntea trupei sale, a fost considerat peste tot ca un adevărat trimis al românilor din România liberă. E momentul să subliniem că acest prim turneu cu adînci semnificaţii politice şi naţionale, întreprins de Pascaly peste Carpaţi între 5/17 mai şi 21 aug./2 sept. 1888, prezintă o importanţă deosebită, atît pentru istoria teatrului românesc, cît şi pentru istoria noastră literară. Acest spor de importanţă provine din faptul că trupa — după cum s-a arătat — a avut ca sufleur pe Eminescu.

Descrierea amănunţită a turneului cu stabilirea exactă a itinerarului străbătut şi a repertoriului jucat s-a făcut de către pasionatul cercetător şi critic literar care a fost profesorul G. Bogdan-Duică, într-un documentat studiu publicat în anul 1924[15]. În acest studiu nu s-a stăruit însă asupra ecoului pe care l-a avut turneul lui Pascaly în presa neromânească (germană şi maghiară), deşi acesta a fost deosebit de favorabil[16]. De aceea relevăm acum îndeosebi ecoul pe care l-au avut în presa germană din Sibiu manifestările artistice ale trupei româneşti venite în turneu. Mai întîi însă cîteva lămuriri: pînă la venirea lui Pascaly, pe scena teatrului din Sibiu sau în alt local de aici limba românească a răsunat de puţine ori. Istoriografii teatrali[17] amintesc de un spectacol dat în limba română în anul 1815 de către o trupă străină, cînd s-a jucat piesa *Elisena din Bulgaria sau Pădurea Sibiului*, de Johanna Franul von Weisenthurm[18]. Dintr-o relatare apărută în ziarul *Federaţiunea*[19] aflăm că tinerimea studioasă din Sibiu, anume studenţii de la « Academia de drepturi » au format prin anul 1860 o « Societate de muzică şi cîntări ». În cadrul acestei societăţi au avut loc cîteva reprezentaţii teatrale, începutul făcîndu-se cu piesa *Nunta ţărănească* de V. Alecsandri[20]. Aceste spectacole se vor fi succedat însă la intervale de timp mari, încît publicul românesc sibian se considera lipsit de darurile Thaliei şi redacţia ziarului *Telegraful român* putea să scrie la rubrica « Teatru », recomandînd pe Pascaly: « Cetitorii noştri se vor mira de această *rubrică de tot rară* în foile noastre şi au tot dreptul, pentru că *noi suntem seraci de un astfeliu de institut naţional...*[21]» (*subl.ns.*) Aceeaşi redacţie, în numerele următoare, dă permanent publicului informaţii asupra trupei venite în turneu şi repertoriului propus a se juca, precum şi dări de seamă asupra reprezentaţiilor executate[22].

Trupa lui Pascaly a dat la Sibiu 6 spectacole, în 20, 21, 25, 27, 28 şi 30 iunie 1868, la care au participat în mare număr românii, unii veniţi de la mare depărtare (Abrud, Deva, Haţeg, Tg.-Mureş)[23]. Cei de la *Telegraful român* nu uită să menţioneze că la spectacole au participat, uneori « binişor », şi « neromânii » (maghiarii şi saşii localnici)[24]. Îndeosebi aceştia din urmă, încă din prima seară, au fost cuceriţi de arta oferită de actorii români, iar sincera lor admiraţie pentru spectacolele date se poate constata din elogioasele cronici dramatice apărute în ziarul local *Hermannstädter Zeitung*[25]. În cele următoare vrem să evidenţiem pasajele în care se apreciază cu căldură şi competenţă jocul de scenă al actorilor, în special arta de interpretare a lui Pascaly. Mai înainte de aceasta, cîteva amă-

[11] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu*, Bucureşti, 1963, p. 50.

[12] I. Massoff, *Eminescu şi teatrul*, p. 72; G. Călinescu, *op. cit.*, p. 107.

[13] Ziarele *Albina*, nr. 47 din 1/13 mai 1868, şi *Hermannstädter Zeitung*, nr. 127 din 28 mai 1868.

[14] I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, p. 509.

[15] G. Bogdan-Duică, în studiul *Multe şi mărunte despre Eminescu — vara anului 1868*, în *Viaţa românească*, an. XVI, nr. 10, 1924, p. 383—393. Despre « însufleţirea, concursul sgomotos al românilor din părţile Sibiului », prilejuite de trupa lui Pascaly, relatări impresionante găsim în articolul *Începutul artii teatrale la noi*, de I. V. Barcianu (*Familia*, nr. 16/1874, p. 188). De acest turneu s-au mai ocupat Maria Protase şi Georgeta Antonescu în studiul *Turnee româneşti în Transilvania între 1864—1900 (I)*, apărut în *Studia Universitatis « Babeş-Bolyai »*, *series Philologia*, f. 1/1965, Cluj. Autoarele s-au străduit să facă o « prezentare de ansamblu » a turneelor, dar n-au valorificat — aşa cum spun — « *întregul* material informativ oferit de publicistica ardeleană (română, maghiară, germană) ».

[16] Ştefan Mărcuş, *Thalia română*, Timişoara, 1945, p. 169.

[17] *Ibidem*, p. 86; apoi *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, 1965, Edit. Academiei, p. 200—201.

[18] Ştefan Mărcuş, *op. cit.*, p. 86.

[19] *Federaţiunea*, nr. 34/386 din 10/12 aprilie 1870.

[20] Acelaşi ziar, nr. 34/1870.

[21] *Telegraful român*, nr. 29 din 11/23 aprilie 1868, p. IV (116).

[22] *Ibidem*, nr. 36 din 5/17 mai, 42 din 26 mai/7 iunie, 44 din 2/14 iunie, 45 din 6/18 iunie, 46 din 8/21 iunie, 47 din 13/25 iunie, 48 din 16/28 iunie, 49 din 20 iunie/2 iulie.

[23] *Ibidem*, nr. 42/1868.

[24] *Ibidem*, nr. 47 din 13/25 iunie şi 48 din 16/28 iunie 1868.

[25] *Hermannstädter Zeitung*, nr. 147 din 22 iunie, 150 din 25 iunie, 154 din 30 iunie şi 156 din 2 iulie 1868. Nu acelaşi lucru se poate spune despre spectatorii din Braşov, căci în ziarul lor, *Kronstädter Zeitung*, nu am găsit nici măcar o scurtă menţiune despre spectacolele date de Pascaly. Doar despre spectacolele date de trupa lui Millo, în 1870, apar două notiţe.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nunte interesante: încă de prin 28 mai ziarul german a dat cititorilor săi informaţii, apoi anunţuri despre trupă şi despre reprezentaţiile programate. Într-o notiţă s-a menţionat şi faptul că autorităţile oraşului au hotărît ca sala să fie acordată gratuit, cu condiţia ca venitul unei reprezentaţii să fie atribuit săracilor[26]. În sfîrşit, cronicarul german a scris după fiecare reprezentaţie cîte o dare de seamă, cu singura excepţie după reprezentaţia a treia, din 25 iunie, cînd s-a jucat comedia *Gărgăunii* sau *Necredinţa bărbaţilor*. Lipsa acelei cronici se datoreşte probabil neparticipării cronicarului la acest spectacol. Şi acum redăm pasajele mai importante: după *întîia* reprezentaţie, din 20 iunie 1868, cînd s-au jucat piesele *Este nebună* şi *Nevasta trebuie să-şi urmeze bărbatul*, cronicarul scrie: « În prima piesă s-a adus spre rezolvare o interesantă enigmă psihologică, în care s-a remarcat mai ales *dl. Pascaly*, care a valorificat pe deplin rolul maniacului Sir Harleigh. O intonare emoţionantă, o interiorizare pînă în adîncul sufletului, un joc măsurat, dar totodată plin de momente dramatice, dezvăluie pe artistul experimentat (. . .) *d-ra Marie Vasilescu* (Nelly) este o apariţie simpatică şi pe lîngă acest avantaj posedă o voce agreabilă (. . .) Comedia într-un act care a urmat a fost jucată cu mult elan şi într-un mod omogen de către actori (. . .) În general, ni se impune convingerea că n-avem de-a face cu o trupă de teatru ambulantă, ci cu o societate compusă din forţe capabile, care are drept scop promovarea artei. Alegerea unor piese bune, în general cunoscute, din literatura scenică modernă, uşurează înţelegerea acestora şi de către publicul neromân şi vrem să recomandăm călduros aici şi reprezentaţiile care vor urma ale numitei societăţi »[27].

Referindu-se la a doua reprezentaţie, din 21 iunie 1868, cînd s-au jucat piesele *Ştrengarul din Paris* şi *Femeile care plîng*, cronicarul german scrie: « Contrar uzului care domneşte pe scenele germane, unde rolul ştrengarului este jucat de o reprezentantă a sexului frumos, acesta a fost executat de *dl. Pascaly* şi astfel acest personaj — amestec straniu de zburdălnicie poznaşă şi de vigoare bărbătească a băiatului cinstit şi de treabă din clasa muncitoare —, prin amintita deviere, a cîştigat în mîna iscusită a interpretului într-un fel care a dezvăluit măiestria sa în toată strălucirea. El a ştiut să aducă publicul la mare voioşie prin scăpărătorul său umor şi prin agilitatea sa, dar în momentul următor să-l înduioşeze prin accentele simţirii sale adînci şi ale emoţiei interioare (. . .) În *D-na Dumitrescu* am cunoscut o apariţie scenică elegantă şi o actriţă iscusită. În comedia amuzantă într-un act, de la sfîrşit, s-a dovedit din nou excelentul joc omogen al ansamblului artistic(. . .) Excelenţa sa Domnul Comandant-Mareşal baron von Ramming a fost prezent la reprezentaţie şi a rămas pînă la sfîrşitul primei piese »[28].

După reprezentarea comediei *Voinicos, dar fricos* (a patra reprezentaţie, care a avut loc la 15/27 iunie 1868), cronicarul scrie: « *Dl. Pascaly* în rolul fanfaronului Don Bovadilla a fost nostim. Şi în acest rol a dovedit virtuozitatea şi multilateralitatea sa. *D-na Pascaly* (Elisabeta Farneza) a reprezentat pe regina Spaniei cu o *grandezza* veritabilă şi a ştiut prin somptuoasa toaletă să pună în adevărata lumină impozanta sa apariţie »[29].

La a cincea reprezentaţie, din 28 iunie 1868, s-a dat singura dramă originală — un act —, *Mihai Viteazul după bătălia de la Călugăreni*, de D. Bolintineanu. Acum cronicarul scrie: « Această împrejurare relatată mai înainte, cît şi aceea că reprezentaţia a fost anunţată ca ultima a avut drept urmare că ea s-a transformat într-o adevărată reprezentaţie festivă. *Dl. Pascaly* (în rolul lui Mihai

[26] *Hermannstädter Zeitung*, nr. 146/1868.

[27] *Ibidem*, nr. 147/1868: « Im erstem Stücke wird ein psychologisches Räthsel in interessanter Weise zur Lösung gebracht, und insbesondere war es Herr Pascaly, der die Rolle des wahnerfüllten Sir Harleigh zur vollen Geltung brachte. Ergreifender Ausdruck, eine bis in die tiefsten Tiefen des Gemüthes versenkte Innerlichkeit, massvolles und an dramatischen Momenten dennoch reiches Spiel verriethen den geschulten Künstler (. . .) Frl. Marie Vasilescu (Nelly), die eine sympatische Erscheinung ist und nebst diesem Vortheile über das Angenehme eines lieblichen Organes verfügt (. . .) Das darauffolgende einaktige Lustspiel wurde mit vielem Entrain und sehr gerundetem Ensemble von denselben Mitgliedern gespielt (. . .) Im ganzen drängte sich uns die Überzeugung auf, dass wir es nicht mit einer wandernden Theatertruppe, sondern mit einer aus tüchtigen Kräften zusammengesetzten Gesellschaft, die sich Förderung der Kunst zur Aufgabe gemacht hat, zu thun haben. Die Wahl allgemein bekannter, guter Stücke aus der modernen Bühnenliteratur erleichtert das Verstädniss derselben auch für das nichtromänische Publikum und wir wollen hiemit die weiteren Vorstellungen der genannten Gesellschaft auf das Wärmste empfohlen haben ».

[28] *Ibidem*, nr. 150/1868: « Gegen allen, an deutschen Bühnen herrschenden Usus, wonach die Rolle des Gamin von einer Vertreterin des schönen Geschlechtes gespielt zu werden pflegt, wurde dieselbe von Herrn Pascaly executiert und gewann diese aus einem sonderbaren Gemische von muthwilliger Ausgelassenheit und männlicher Entschlossenheit zusammengesetzte Gestalt des ehrlichen biederen Jungen aus dem Arbeiterstande bei dieser Abweichung in der gewandten Hand ihres Darstellers in einer Weise, welche seine Meisterschaft aufs Glänzendste bekundete. Er verstand es, das Publikum durch sprudelnden Humor, durch seine Agilität zu grosser Heiterkeit hinzureissen und im nächsten Augenblicke durch Töne der tiefsten Empfindung und innerer Erregung zu rühren (. . .) In Frau Dumitrescu lernten wir eine elegante Bühnenerscheinung und tüchtige Schauspielerin kennen. In dem einaktigen, amusanten Lustspiele, welches den Schluss bildete, trat wieder das treffliche Zusammenspielen sämmtlicher Mitwirkenden . . . hervor. Seine Excellenz der Herr Comandierende Feldzeugmeister Freiherr von Ramming war bei der Vorstellung gegenwärtig und verweilte bis zum Schlusse der ersten Piece ».

[29] *Ibidem*, nr. 154/1868: « Herr Pascaly grossprecherischer Maulheld Don Bovadilla war köstlich . . . Auch in dieser Rolle bekundete er seine Virtuosität und Vielseitigkeit. Frau Pascaly (Elisabeta Farneza) repräsentierte die spanische Königin mit wahrhafter Grandezza und wusste ihre imposante Erscheinung durch eine prachtvolle Toilette ins rechte Licht zu stellen.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Viteazul) a fost primit cu aplauze prelungite şi acoperit cu cununi de flori şi buchete cu panglici tricolore. Tot aşa li s-au aruncat flori şi celor mai agreate membre ale societăţii: d-nei Pascaly şi d-rei Vasilescu, la apariţia lor (...) Fără să ne angajăm într-o apreciere amănunţită a amintitei drame, vrem numai să remarcăm frumoasa dicţiune şi intonaţia ritmică a limbii. A fost jucată de ansamblul de interpreţi într-un mod demn, îndeosebi dl. Pascaly care, prin chemarea — declamată în mod artistic — adresată căpitanilor săi, de pornire la luptă împotriva duşmanilor creştinităţii, turcii, a produs un efect înflăcărător (...) Este regretabil faptul că societatea n-a avut posibilitatea să ofere spre reprezentare o dramă originală mai lungă, care să fi ocupat întreaga seară. În farsa într-un act de Scribe, *Doi profesori procopsiţi*, care marca sfîrşitul reprezentaţiei, *dl. Pascaly* a dat din nou dovada umorului său indestructibil şi a uimitoarei volubilităţi în vorbire »[30].

După a şasea reprezentaţie — ultima —, din 30 iunie 1868, venitul fiind destinat fondului săracilor din Sibiu, recenzentul face mai întîi cîteva aprecieri scurte asupra jocului scenic al actorilor, apoi dă curs unor concluzii deosebit de importante. Mai întîi aprecierile: «... în prima piesă, *Un poet romantic*... dl. Bălănescu (Poetul) a avut prilejul să ne arate în modul cel mai avantajos talentul său pentru tipurile de filfizon şi caraghios. În următoarea cunoscută piesetă de paradă, *Sărmanul muzicant*, dramă într-un act din franţuzeşte, *dl. Pascaly* în rolul titular, printr-o realizare excelentă, şi-a luat adio de la public şi noi putem să-i dăm asigurarea că publicul sibian îi va păstra o frumoasă amintire. El a jucat rolul bătrînului muzicant într-un mod emoţionant şi a fost ajutat foarte mult de *d-ra Vasilescu* (Amelia)». Recenzentul conchide: «Cu ocazia primei reprezentaţii a acestei societăţi capabile, care rezistă exigenţelor oricărei critici imparţiale, şi care ne părăseşte acum, am relevat că aceasta a fost cercetată mai ales de români (...) Reprezentaţiile societăţii teatrale române au fost adesea cercetate şi de ţărani din împrejurimi (Răşinari, Boiţa, Sălişte ş.a.m.d.), şi nu puţini dintre aceia mai bogaţi au fost văzuţi în portul lor ţărănesc că şi-au cumpărat loje, iar la reprezentaţii au participat cu atenţia cea mai încordată şi cu mult ataşament sufletesc. Notăm această împrejurare ca o dovadă a simţului frumos al poporului românesc de la ţară pentru artă şi pentru limba sa şi ca o dovadă că şi în rîndurile sătenilor sentimentul naţional a prins rădăcini adînci. Noi dorim societăţii care pleacă cel mai bun succes în următoarele ei peregrinări artistice »[31].

Acelaşi periodic german, în nr. 159 din 6 iulie 1868, publică un act de mulţumire (*Danksagung*) prin care magistratul oraşului şi al Scaunului săsesc, în numele săracilor din Sibiu, aduce mulţumiri meritate pentru suma de 90 fl. şi 10 cr. intrată în fondul acestora.

Din pasajele citate se poate desprinde concluzia că reprezentaţiile date de trupa lui Pascaly au constituit şi pentru publicul sibian neromânesc cele mai sigure dovezi ale gradului de cultură la care ajunseseră românii, precum şi ale progresului lor în domeniul artei teatrale.

De la fraţii oropsiţi, pe care i-a încurajat cu vorbe pline de înţelesuri, Pascaly s-a înapoiat în ţară mîndru şi fericit[32] că şi-a îndeplinit misiunea de român şi de actor, exaltînd conştiinţa naţională cu mijloacele nobilei arte teatrale.

Ion V. Boeriu

[30] *Ibidem*, nr. 154/1868: «Sowohl dieser Umstand als der fernere, dass diese Vorstellung als die letzte angekündigt wurde, hatte zur Folge, dass sich dieselbe zu einer wahren Festvorstellung gestaltete. Herr Pascaly (Michael der Tapfere) wurde mit minutenlangem Aplause empfangen und von mit der romänischen nationalen Trikolore geschmückten Blumenkränzen und Bouquets überschüttet. Ebenso wurden den beliebten Gesellschaftsmitgliedern Frau Pascaly, Frl. Vasilescu bei ihren Erscheinen Blumen zugeworfen (...) Ohne uns in eine eingehendere Beurtheilung des erwähnten Dramas einzulassen, wollen wir nur die schöne Diktion desselben und den rytmischen Fall der Sprache hervorheben. Gespielt wurde von sämmtlichen Darstellenden in würdiger Weise, insbesondere aber war es Herr Pascaly, der durch den, am Schlusse des Dramas vorkommenden, und von ihm in künstlerischer Weise zur Deklamation gebrachten Aufruf an seine Hauptleute zum Kampfe gegen den Feind der Christenheit, die Türken, zündende Wirkung hervorbrachte (...) Es ist nur zu bedauern, dass es der Gesellschaft nicht möglich war, ein grösseres, den ganzen Abend ausfüllendes Originaldrama zur Aufführung zu bringen. In der, den Schluss bildenden einaktigen Posse von Scribe *Doi profesori procopsiţi (Zwei gelehrte Professoren)* gab wieder Herr Pascaly Proben seines unverwüstlichen Humors und seiner erstaunlichen Zungenfertigkeit».

[31] *Ibidem*, nr. 156/1868: «... in der ersten Piece: *Un poet romantic (Ein romantischer Dichter)* ... Herr Bălănescu (Dichter) hatte die Gelegenheit, sein Talent für das geckenhafte und komische Genre auf das Vortheilhafteste zu zeigen. In dem darauffolgenden, bekannten Paradestückchen *Der arme Musikant*, Drama in 1 Akt ..., nahm Herr Pascaly in der Titelrolle mit einer hervorragenden Leistung vom Publikum Abschied und wir können ihm die Versicherung geben, dass das Hermannstädter Publikum ihm eine freundliche Erinnerung bewahren wird. Er spielte den alten Musikant in ergreifender Weise und wurde von Frl. Vasilescu (Amelia) auf das Beste unterstützt. Wir haben gelegentlich der ersten Vorstellung dieser tüchtigen und den Anforderungen jeder unparteiischen Kritik standhaltenden Gesellschaft, welche uns nunmehr verlässt, ... hervorgehoben, dass dieselbe zumeist von Romänen besucht war (...) Die Vorstellungen der romänischen Theatergesellschaft waren nämlich auch von den Landleuten aus der Umgebung (Reschinar, Boicza, Szolistje u.s.w.) besucht und nicht wenige der Wohlhabenderen unter diesen sahen wir in ihrer sogenannten Bauerntracht Logen kaufen und in diesen den Vorstellungen mit gespanntester und mitempfindender Aufmerksamkeit beiwohnen. Wir verzeichnen diesen Umstand als einen Beweis des schönen Sinnes auch des romänischen Landvolkes für die Kunst und für seine Sprache und als Beleg dafür, dass auch in den Schichten der Dorfbewohner das Nationalbewusstsein tiefe Wurzeln gefasst hat. Wir wünschen der scheidenden Gesellschaft den besten Erfolg auf ihrer weitern Kunstwanderung».

[32] I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, p. 508, nota subsol.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TREI SCRISORI ALE LUI ALEXANDRU MACEDONSKI CĂTRE DIRECȚIA GENERALĂ A TEATRELOR DIN ROMÂNIA (1899)

Cele cîteva lucrări dramatice rămase de la Alexandru Macedonski, *Gemenii* (1877), *Iadeș* (1880), *Unchiașul Sărăcie* (1881), *3 Decembrie* (1881), *Cuza Vodă* (1882), *Saul* (1893), în colaborare cu Cincinat Pavelescu, *Le fou?* (1912—1913), *Moartea lui Dante Alighieri* (1916) îl impun și mai mult pe *poetul* Macedonski, cu universul său liric și filozofic atît de original, univers pe care nu l-a putut schimba atunci cînd și-a încercat condeiul în scrieri destinate scenei. Dacă *tematic* teatrul lui Macedonski este o prelungire, pe alt tărîm, a poeziei sale, *artistic* creația dramatică nu se ridică la valoarea liricii lăsate.

Fenomenul nu este neîntîlnit în literatură și, pentru a ne referi numai la două dintre cele mai răsunătoare nume ale clasicilor noștri, vom aminti că de la Eminescu și Odobescu, poet și prozator de geniu, am moștenit foarte modeste încercări dramatice.

Cum se întîmplă însă adesea, unii autori își privesc cu aceeași dragoste paternă întreaga operă, convinși că valorile sînt distribuite în mod egal în scrisul lor. Este cazul lui Alexandru Macedonski care, întărit în opinia sa și de un anumit relativ succes de public obținut de cîteva dintre piesele sale, reclamă pe un ton peremptoriu, ce nu mai admite replică, un loc oarecum permanent în repertoriul Teatrului Național pentru aceste piese. Cum un astfel de loc nu i se poate asigura, el cere direcției generale a teatrelor o despăgubire de 20 000 lei; neexistînd temeiul legal pentru a i se acorda suma cerută, se supără pe ambii directori (Petre Grădișteanu și Scarlat Ghica) și-și retrage definitiv piesele, interzicînd teatrului să le mai joace.

Dincolo de tonul iritat al scrisorilor și de caracterul de cabală al relațiilor lui cu direcția generală a teatrelor, Macedonski rămîne Macedonski și cele cîteva pagini manuscrise, găsite recent în dosarele Teatrului Național (Arhiva istorică centrală) suscită nu numai un interes documentar, ci oferă și mărturii ale vervei, umorului și ironiei acestui spirit atît de tăios.

Publicăm în ordine cronologică cele trei scrisori, cu rezoluțiile și răspunsurile lor, respectînd întru totul grafia timpului.

MIHAI FLOREA

★

« Domnule Director General al Teatrelor din România,

Eu, Alexandru Macedonski, om de littere, domiciliat în București, str. Frumoasă 42, vă somez să dispuneți a se reprezenta comedia mea « Iadeș » în stagiunea aceasta, în repertoriul căreia a și fost anunțată,

și

noi, Alexandru Macedonski și Cincinat Pavelescu, oameni de littere, domiciliați amîndoi în București, str. Frumoasă 42, vă somăm a face să se reprezinte în stagiunea aceasta, în repertoriul căreia a și fost trecută, tragedia noastră « Saul », dupe cum ne-ați și încunoștiințat formal, prin adresa Dv. sub no. 1 121 din 23 noemvrie a.c.

Totodată vă facem atenți că tragedia aceasta, ce a avut un imens succes literar și ce a dat și rețete mai presus de cele medii, a fost anunțată pe rînd a se reprezinta și în repertoriile anilor trecuți, fără ca, cu toate acestea, să fie reluată.

Subsemnatul Alexandru Macedonski, așteptînd deci, însă zadarnic, să puneți în scenă comedia sa « Iadeș » și subsemnații Alexandru Macedonski și Cincinat Pavelescu, așteptînd tot atît de zădarnic reprezintarea tragediei lor « Saul »; de altă parte stagiunea fiind aproape de fine și considerînd că este imposibil ca Dv. singur să nu fiți de acord că în theatru dacă ar domni bunul plac și favoritismul ar fi ceva odios; că, dupe chiar principiile exprimate de Dv. și de predecesorii Dv., precum vă putem dovedi, « piesele odată intrate în repertoriul Theatrului Național nu mai pot fi retrase »; că așa fiind, dacă deci, n-ar decurge din chiar natura acestor principii obligațiunea pentru teatru de a reprezinta aceste piese, priimirea lor ar fi o cursă imorală și, știindu-se că legile nu pot să patroneze imoralitatea; cunoscut fiind de asemeni, că v-am făcut atenți și verbal, și prin scrisori și chiar prin petițiune formală asupra situațiunei ce ni s-a creat în teatru, — petițiune la care ne-ați răspuns oficial că « Saul » este în repertoriul stagiunei; că, prin urmare, este neadmisibil ca o piesă să se treacă în repertoriul stagiunei unui teatru numai în mod *figurativ;* că din trecerea unei piese în repertoriul stagiunei unui teatru, rezultă pentru teatru *obligațiunea* de a o reprezinta; ținîndu-se încă seama că ați pus în scenă piese ce nici nu *figurau* ca trebuind să fie jucate și ce nici nu fuseseră priimite la deschiderea stagiunei; că iar, piesele din repertoriu trebuiau să aibă precădere asupra celorlalte, de vreme ce atît rezultatele morale cît și cele materiale date de cele dintîi erau perfect cunoscute; că în sfîrșit toate acestea ne izbesc în munca și averea noastră; că ne desconsideră ca autori; că Dv. datorați deferență oamenilor de litere, fiindcă Teatrul, împreună cu artiștii și cu Dv. chiar, nu existați decît prin ei; pentru aceste motive și pentru celelalte cîte le vom mai invoca în instanță dacă ne veți sili la aceasta, vă trimetem acest act prin canalele respective judiciare și vă încunoștiințăm că neținerea angajamentelor Dv., o vom considera ca o tăgăduire de dreptate, și fiindcă avem o deplină încredere în justiția română, vă vom chema la bara ei ca să vă vedeți condamnați pentru arbitrar, persecuțiune și călcarea drepturilor noastre și a contractelor ce au intervenit de fapt între noi și Dv. atunci cînd noi am *prezintat* și atunci cînd Dv. ați *priimit* piesile noastre, a ne plăti o despăgubire din fondurile Teatrului pe care noi o evaluăm la un minim de 20 000 (lei douăzeci mii).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În aşteptarea hotărîrii Dv. pe care veţi binevoi a ne-o comunica în termen de trei zile,

Vă salutăm, Domnule Director General al Teatrelor din România,

Alexandru Macedonski
Cincinat Pavelescu

Bucureşti 1899 în luna Marte 20 ale ei.

Făcută în dublu exemplar şi pe cîte o coală timbru de 2 lei fiecare.

Corpul Port. Trib. Ilfov. Aceasta s-a depus de părţi, a vedea după adresă. 1899 — martie 26.

Şef portărel
ss. indescifrabil ».

(Arhiva istorică centrală, fond Teatrul Naţional, dosar 1 315 / 1899, filele 83, 88).

★

« Domnule Director General,

Lucrările mele dramatice şi anume: « 3 Decemvrie » (un act în proză), « Iadeş » (2 acte în versuri), « Unchiaşul Sărăcie » (legendă în 3 tablouri şi în versuri), « Saul » (tragedie în versuri, în cinci acte, în colaborare), au fost reprezintate în trecut cu mult succes, atît material (media fiind mai presus de cea obicinuită) cît şi moral (tot ce s-a scris în presă cu privire la ele poate dovedi aceasta).

Totuşi, piesele în cestiune, deşi două din ele figurează chiar în repertoriul Conservatorului de declamaţie (« Saul » şi « Iadeş »), au fost systematic înlăturate de pe scena Theatrului Naţional fără a se ţine socoteala chiar de faptul că ele figurau necontenit în repertoriile stagiunilor. Această procedare m-a şi nevoit să sommez anul trecut pe On. Direcţiune a Theatrelor şi să-mi rezerv dreptul de a intenta acţiune judiciară pe care o voi socoti în raport cu interesele mele, acţiune în temeiul cărei voi şi avea onoarea a face ca Direcţiunea să fie în curînd citată în instanţă.

Aceasta cu privire la trecut.

Cît priveşte acum, prezentul şi viitorul, văzînd că sînt izbit de acelaşi ostracism, retrag piesele citate mai sus şi vă rog să binevoiţi a dispune să mi se napoieze formal şi neîntîrziat manuscriptele în cestiune, cît şi manuscriptul traducerii lui « Romeo şi Julieta », versiune priimită încă de acum douăzeci ani şi ţinută la dosar spre a se reprezinta în locu-i o versiune respinsă.

Priimiţi, D-le Director General, prea osebita mea considerare,

A. Macedonski

1899, Sept. 16 ».

(Arhiva istorică centrală, fond Teatrul Naţional Bucureşti, dosar 1 331/1899, fila 136).

Pe cerere se află următoarea rezoluţie a directorului general:

« Se va discuta în comitet la prima ocazie. Scarlat Ghica ».

★

« Domnule Director General,

Lipsa de defferenţă pe care differite direcţiuni al On. Theatru Naţional au arătat-o scrierilor mele dramatice prin punerea şi ţinerea lor la dosar cu tot succesul ce au avut, succes moral şi material, pe cît şi aceeaşi procedare a domniei voastre care, la ultima mea petiţiune nici n-aţi crezut de cuviinţă a mă încunoştiinţa cînd pot să viu spre a relua în posesiune toate acele lucrări ale mele, m-au convins cu desăvîrşire că, în ochii cellor puşi în fruntea acestei nalte instituţiuni, piesele în cestiune n-au vre un merit.

Ne voind dar să mă expun ca autor la căderi şi în faţa publicului, mă refer la petiţiunea mea trecută retrăgînd pe tot d-auna repertoriul meu, interzicîndu-vă nu numai să-l reprezentaţi vreodată ci şi să-l anunţaţi şi am onoare să vă rog prin această petiţiune să-mi restituiţi avutul meu fără intîrziere şi anume, manuscriptele de la « Iadeş » « 3 Decemvrie », « Romeo şi Julieta » şi « Saul », sau să mă încunoştiinţaţi « official » cînd mă pot prezinta spre a mi se înmîna, făcîndu-vă responsabil de pagubele ce mi s-ar cauza prin întîrzierea ce aţi pune-o şi rezervîndu-mi, în caz de reţinere arbitrară a acestor piese, a chema pe On. Theatru în Justiţie.

Urînd Theatrului succesul la care îi dă dreptul lucrările patronate de On. Direcţiune sau de On. artişti şi artiste din prea On. Societate dramatică, am onoare a vă prezinta salutările mele,

A. Macedonski

1899, septembrie 28 ».

(Arhiva istorică centrală, fond Teatrul Naţional Bucureşti, dosar 1 331/1899, fila 165).

★

În acelaşi dosar găsim o ciornă de răspuns, neiscălită, al cărei autor trebuie să fie însă Scarlat Ghica, directorul general al teatrelor la această dată.

« Primind ultima D-voastră cerere, mă grăbesc a vă răspunde că dacă nu am luat nicio deciziune în privinţa retragerii scrierilor Dv. este că aşteptam ca toţi Domnii Membri ai comitetului să se întoarcă în Bucureşti spre a-i consulta asupra acestei afaceri, dar acum văzînd insistenţa ce puneţi, cu cel mai mare regret mă văd silit a vă anunţa că vă puteţi prezenta orişicînd la Biblioteca Theatrului de unde veţi primi piesele ce cereţi.

Regretînd că lipsiţi Teatrul de aceste meritorii lucrări, vă rog a primi asigurarea distinsei mele consideraţiuni ».

(Arhiva istorică centrală, fond Teatrul Naţional Bucureşti, dosar 1 331/1899, fila 166).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ALTE SCRISORI INEDITE ALE AGATHEI BÂRSESCU

Cele şapte scrisori ale Agathei Bârsescu aflate în colecţia Muzeului Teatrului Naţional sînt adresate îndeosebi unor mari artişti, nume prestigioase ca Al. Davila, Petre Sturdza, Ion Manolescu, Tănase. Valoarea acestei corespondenţe rezidă nu numai în relatarea unor împrejurări de natură documentară, adeseori cu caracter personal, care se adaugă lucrurilor ştiute din viaţa şi activitatea artistică a marei actriţe; principala lor contribuţie este că dezvăluie spiritul ei deschis inovărilor în teatru, atitudinea ei francă şi entuziastă faţă de artă, de camarazii de scenă şi de realizările acestora, şi aceasta în special cu privire la activitatea regizorală şi directorială a lui Al. Davila.

★

Către Alexandru Davila

24 sept. 906

« Dragă Directore,

Dă-mi voe să-ţi adresez aceste rînduri şi crede-mă că sunt pornite din inimă. Dta ştii prea bine că nu am nici un interes spre a te linguşi — cariera mea este cu totul independentă şi locul este pentru mine şi arta mea în toată lumea asta mare — deci repet, încă o dată, nu interesul mă face să-ţi arăt astăzi cît de mult te admir, te stimez şi fericesc Theatrul Naţional că a găsit în fine ceea ce de mult îi trebuia: un *suflet de artist*, o mînă de fier, o voinţă şi o energie care nu se dă în lături şi nu se sperie de nimic. Este prima dată, pot zice, că o reprezentaţie în Theatrul Naţional mi-a făcut o frumoasă impresie şi mi-am zis: sunt mîndră că şi la mine în ţară se joacă tot aşa de bine ca la Berlin şi Viena! Ştiam de mult că Theatrul Naţional posedă artiste şi artişti de mare valoare, dar cel<ui> mai mare artist chiar îi trebuie mîna care să-l conducă sau să-l povăţuiască — şi mîna aceea pînă acuma a lipsit. Aseară, pe cînd nişte copii sau poate oameni fără judecată strigau: jos, jos Davila! — îmi venea, îmi venea să alerg pe scenă, să strig în gura mare în public: « De ce sunteţi orbi şi surzi, nu vedeţi ce face omul acesta, munceşte necontenit pentru Theatrul nostru, vrea să ridice arta noastră dramatică, să arate la toţi că Theatrul Naţional este fala ţării şi voi, în loc să vă bateţi joc de public, de Theatru şi de voi înşivă, strigînd: jos Davila, ar trebui să strigaţi cu toţii: Bravo, bravo, bravo, trăiască Davila! »

Îmi venea, dragă Directore, să viu să te aduc de mînă pe scenă, să te sărut în faţa publicului!! — a trebuit să mă abţin din toată puterea cuvîntului ca să nu o fac.

Eu, dacă aş avea ceva de vorbit, aş lăsa la o parte toată chestia de politică, ce îmi pasă mie de liberali sau conservatori, mie îmi pasă de *arta noastră*, şi te-aş numi pe dta, *Alex. Davila*, pe viaţă Director General al Theatrelor pentru arta dramatică; dta eşti un al 2-lea Laube [1], Reinhardt din Berlin.

Eartă-mi, te rog, libertatea, dar îmi iubesc prea mult arta mea şi nu pot tăcea.

Devotată,

Agathe Barsescu »

★

24. 12. 1909

« Mult Stimate Dle Director Davila!

Primeşte urările mele cele mai călduroase pentru sărbători şi anul nou, cu fericire, noroc şi sănătate; îţi doresc din tot sufletul cele mai mari succese şi bani mulţi!

Cît de mult aş fi dorit să pot să te admir pe scenă, dar din nefericire sunt bolnavă şi nu pot merge nicăeri; sper că la întoarcerea mea din Iaşi şi înainte de plecarea mea la Berlin să te pot vedea. Am auzit atîtea laude la adresa dtale, ştiam că eşti un director « einzig, grossartig, wunderbar » [2] — dar pe artistul Davila nu-l cunosc încă!

Primeşte o strîngere de mînă frăţească şi, sper, la revedere.

Devotată,

Agathe Barsescu-Radowitz ».

★

Către Ion Manolescu

7 sept. <19>23

« Stimate Dle Preşedinte şi Colega!

Nu găsesc cuvinte spre a vă exprima bucuria cea mare ce am simţit la primirea ăstor frumoase flori şi cuvintele Dvoastre atît de calde şi pline de dragoste!

Nimic, nimic nu mă poate bucura mai mult în viaţa mea artistică decît aprecierea *colegilor mei*! Vă rog din tot sufletul meu plin de dragoste pentru *Ţara noastră* a arăta *Onor. Sindicat* adîncele mele mulţumiri şi via mea recunoştinţă.

O singură dorinţă aş avea şi nu ştiu de se poate îndeplini — de a fi o *membră* a Sindicatului Dvoastră! — şi încă o dorinţă am, aceea de a juca acolo împreună cu distinsul coleg *Ion Manolescu*.

Doresc cît de curînd să vă pot strînge mîna şi mulţumi şi în persoană.

Agathe Barsescu »

Dsale Dlui Ion Manolescu
Preşedintele Sindicatului Artiştilor din România.
Str. Pietăţei, 27

[1] Laube, Heinrich (1806—1884), romancier şi autor dramatic german, director de teatru.

[2] « unic, măreţ, minunat » (în l. germană în manuscris).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Către soţii Alice şi Petre I. Sturdza

17 sept. 1924

New-York

« Iubiţii mei camarazi,

M-am bucurat aşa de mult sosind eri la New-York, de unde am lipsit cîteva săptămîni, găsind scrisoarea voastră — dragii mei, de unde să încep mai întîi? Aş avea aşa de multe de spus, de scris, dar este cu neputinţă — mai cu seamă că voi să uit tot ce am suferit de cînd m-am întors; voi să uit, zic, că de ertat, am ertat pe toţi acei care m-au făcut să sufăr — dar nu aş fi putut crede că la noi, în ţara românească, să se găsească atîţia oameni răi! Nu vă puteţi închipui scrisorile mîrşave şi insultele care mi s-au adus şi m-au urmărit pînă aci — eu ştiu că nu am făcut rău la nimeni! — dar, în fine, a trecut şi asta. Dragii mei prieteni, tot ce vă pot spune în scrisoarea asta este că sunt bine sănătoasă, mulţumesc lui Dzeu, şi am înaintea mea succese viitoare; din jurnale veţi afla din cînd în cînd unde mă aflu; pînă la finele lui octombrie sunt încă aci, apoi plec — sunt angajată pînă la 1 iulie 1925; după asta, aşa cred, să pot veni în ţară pentru « ultimul meu turneu, şi rămas bun! » — astfel că sper să ne revedem încă, dragii mei camarazi; după turneul din ţară, cu ajutorul lui Dzeu, mă întorc la California pentru — poate — restul vieţei mele! Dacă vreţi să-mi răspundeţi la scrisoarea asta, mă găseşti încă aci: New-York, 1227, Park Avenue. Vă doresc din tot sufletul, dragii mei camarazi şi prieteni, toate fericirile, noroc, succes, bani — dar mai întîi de toate sănătate!!

Draga mea Alice, aci pe hîrtia asta am însemnat adresa firmei care poate să fie de vreun folos, dar se înţelege că nu pot garanta de reuşită.

Arătaţi, vă rog, la cine se mai gîndeşte la mine, călduroase salutări — pe voi amîndoi, dragii mei, vă sărut din tot sufletul, asemenea şi pe copii.

Sinceră camaradă,

Agathe Barsescu »

★

Către Petre I. Sturdza

7 sept. 929, Iaşi

Hotel Trajan

« Iubite camarad şi prieten,

Primesc tocmai scrisoarea dtale prin bunătatea dlui Penel[3] şi mă grăbesc a-ţi răspunde, iubite prietene Petrică, spunîndu-ţi cît de mult m-am bucurat că te-ai gîndit la mine, la *mine*, care în ţara asta a mea iubită sunt *uitată* şi nebăgată în seamă de nimeni!!... Dar nu voi să mă plîng — nu, la ce bun, ar fi ridicol şi nu ar folosi la nimic! — dar, încă o dată, repet: m-am bucurat din suflet şi-ţi mulţumesc de atenţia ta. Şi acuma la întrebarea ta: se înţelege că aş fi foarte, foarte satisfăcută şi chiar fericită să pot juca un rol nou — să creez ceva — să arăt la toţi acei care mă cred moartă, că încă sunt în stare, şi cu demnitate, a apare în public, dar este foarte trist că nu am nici cea mai mică legătură cu Teatrul de aci; aş fi refuzată şi aş avea de îndurat o *nouă* jignire, aşa că *eu* nu pot a cere sau propune nimic, dar *tu*, iubite prietene, poţi obţine un resultat bun, fie aci la Iaşi sau la Teatrul Bulandra-Manolescu etc., şi să vorbeşti, dacă se poate, în favorul meu, să joc acest rol. Mă întrebi unde am fost în vara asta? Nicăeri, nu m-am mişcat din Iaşi, nici măcar o singură zi; trăesc singură şi retrasă de lume; mai am, cu ajutorul lui Dzeu, încă anul acesta şi pe urmă « Adio!! »

Am citit în *Rampa* că tu joci la Iancovescu. Îţi doresc succes cît se poate de frumos, iubite prietene, şi te rog a arăta dragei Alice şi tinerilor călduroase salutări şi dragostea mea.

Te îmbrăţişez,

A ta ca soră,

Agathe Barsescu »

Hotel Trajan

★

Către Gr. I. Perieţeanu[4]

4 oct. 1930, Iaşi

« Mult stimate Dle Director!

Primiţi mulţumirile mele cele mai călduroase şi sincere că-mi daţi ocazia a mai apare, după o lungă tăcere, earăşi pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

După dorinţa Dvoastră, voi aştepta chemarea pentru repetiţii; se înţelege că voi sosi cu *rolul studiat*.

O mare rugăminte, mult stimate Dle Director, şi ertaţi-mă că vă supăr: este nevoe ca Ministerul să-mi aprobe un mic concediu, altfel nu pot lipsi de aci. Vă rog, vă rog foarte mult, prin bunătatea Dvoastră a mi se acorda zilele de care am nevoe pentru Bucureşti şi a se înştiinţa Direcţia Conservatorului de aci.

Primiţi, mult Stimate Dle Director, încă o dată, toate mulţumirile mele şi deosebita stimă ce vă păstrez,

Agathe Barsescu »

★

[3] Constantin Botez-Penel (1872—1935), actor şi profesor la Şcoala de belle-arte din Iaşi. Frate cu scriitorul Gh. Botez-Gordon.

[4] Gr. I. Perieţeanu (1879—1939), avocat şi publicist, director al Teatrului Naţional din Bucureşti în anii 1930—1931.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Către Constantin Tănase

« Illustre şi iubite Camarad,
Marele Tănase!

Astă-seară cînd tot Iaşul te sărbătoreşte precum a făcut acum cîteva zile Bucureştiul, regret, regret din adîncul sufletului că nu pot fi şi eu de faţă — în gînd însă voi fi în mijlocul entusiaştilor, aplaudînd şi strigînd şi eu: « Trăiască Marele, neîntrecutul C. Tănase! »

Te rog primeşte din parte-mi felicitările cele mai sincere şi călduroase, bunul Dumnezeu să te aibă şi de aci înainte în paza sa, dăruindu-ţi o viaţă lungă, fericită, sănătate şi izbîndă în toate, mulţi, mulţi ani să fii tot aşa de tînăr şi plin de viaţă!

Arată, te rog, şi stimatei, dragei dtale soţii, dnei C. Tănase, felicitările şi călduroasele mele salutări.

Un singur regret am, mult iubite camarade Tănase, că nu mi-a fost dat să pot juca o dată cu dta pe aceeaşi scenă. Dar cine ştie — germanul spune: « Aufgeschoben ist nicht aufgehoben! » [5] — multe se întîmplă în lumea asta!

Şi acum o strîngere de mînă amicală şi cu Dumnezeu înainte!

7 martie 1935, Iaşi

Agathe Barsescu »

★

Tot în colecţia de documente a Muzeului Teatrului Naţional se păstrează o mărturie lirică a marilor succese din trecut, repurtate pe scena vieneză.

În 1933, Agatha Bârsescu împlinea 50 de ani de la debutul ei pe scena Burgtheater-ului [6]. Cu acest prilej, un vechi coleg şi prieten trimite ilustrei actriţe, la Iaşi, felicitări şi urări de sănătate pe hîrtia cu *en-tête*-ul « Deutsches Volkstheater », de sub direcţia lui Rolf Jahn:

Wien, 21 Nov. 1933

« Liebe Agathe,

über Hals und Kopf in Arbeit und in Sorgen steckend, will ich doch den morgigen Tag, der das Datum Deines ersten Burgtheatertriumphes zum 50. Male jährt nicht vorübergehen lassen, ohne Dir zu sagen, dass ich herzlichst Deiner und unserer schönen Vergangenheit gedenke. Mögest Du einen freien, frohen Lebensabend haben.
Innigst.

Dein altgetreuer,

(indescifrabil) *Glücksmann* [7] »

Calda urare trimisă din Viena primelor succese i-a strecurat — desigur — în suflet nostalgia vremurilor apuse şi, pe *verso*-ul scrisorii înrămate, Agatha Bârsescu a scris, oferind-o în semn de omagiu lui Omer Popovici, cunoscut avocat ieşean, rîndurile:

« Viena-mi doreşte un « Apus » de viaţă fericit! Pîinea de toate zilele şi liniştea acestui « Apus » o datoresc scumpului prieten Omer Popovici, şi unde poate găsi amintirea acelor 50 de ani un mai frumos loc de cinste decît în casa iubiţilor mei Leliana şi Omerică! »

Agathe Barsescu

1 ianuarie 1934, Iaşi.

GEORGE FRANGA

NOI CONTRIBUŢII DOCUMENTARE LA CERCETAREA ÎNCEPUTURILOR FILMULUI ROMÂNESC

Nu fără justificare acea perioadă a istoriei cinematografului în România, denumită cu termenul generic de « momentul Leon Popescu », a atras cel mai amplu efort de cercetare al istoriografiei noastre cinematografice. Evident, semnificaţiile acestui moment, în care putem descifra multe dintre permanenţele dezvoltării cinematografului la noi, atît sub aspectul valenţelor sale pozitive, cît şi ca o prefigurare a carenţelor sale, este elementul de principală atracţie asupra cercetătorului, elementul care ne face să revenim mereu aci, la începuturile filmului românesc.

Chiar şi în perioada în care materialul faptic de care dispunea istoricul era încă sărac şi contradictoriu, « momentul Leon Popescu » oferă cercetătorului posibilitatea unor consideraţii de ansamblu, de interpretare, pe care altundeva nu le găsea. (În această ordine de idei nu trebuie să uităm că, chiar acele încercări primitive de sinteză a dezvoltării fenomenului cinematografic în România, apărute în presa deceniului al treilea şi al patrulea [1], sînt cele mai interesante tocmai atunci cînd discută « momentul Leon Popescu ».) Aci poţi citi limpede valoarea educativă şi patriotică acordată de la bun

[5] « Altă dată nu înseamnă niciodată » (în l. germană în manuscris).

[6] A debutat cu rolul Hero din tragedia *Des Meers und der Liebe Wellen (Valurile mării şi ale iubirii)*, de Grillparzer.

[7] « Dragă Agathe, vîrît pînă-n gît şi pînă peste cap cu treaba şi cu grijile, vreau totuşi să nu las să treacă ziua de mîine, cînd se împlinesc 50 de ani de la primul tău triumf la Burgtheater, fără să-ţi spun că mă gîndesc din toată inima la frumosul trecut, al tău şi al nostru. Îţi doresc o bătrîneţe (*Lebensabend* — « apusul vieţii ») senină şi voioasă. Din tot sufletul. Al tău vechi, de totdeauna credincios, (indescifrabil) Glücksmann ».

[1] Articolele semnate în anii 1925—1926 în revista *Cinema* de Gh. Ionescu-Cioc, Nestor Cassvan şi Marcel Blossoms (nr. 3, 19 şi 21 din 1925), cel semnat de Nicolae Barbelian în *Viaţa artistică* (5 februarie 1925) şi ciclul de articole publicat în 1932—33 în *Cuvîntul* de C. Zăgănescu (Quick) sub titlul comun *Primele filme româneşti* (27 noiembrie, 4, 11, 20, 25 decembrie 1932, 1 ianuarie 1933).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

început cinematografului românesc, folosirea lui ca instrument de cultură, de educare a gustului pentru artă; poţi intui complexitatea legăturilor dintre noul venit şi artele ce-i preexistă, în principal legăturile acestuia cu teatrul. (Sub toate aspectele, de la folosirea unei experienţe a spectacolului, de serioasă tradiţie, la valorificarea unor mari talente actoriceşti a căror formaţie realistă era deschisă expresivităţii cinematografice; de la preluarea dramaturgiei moderne, uşor de transpus în film, la folosirea teatralităţii ca argument pentru atragerea spectatorului la reprezentaţia cinematografică; de la transpunerea mecanică a subiectelor, jocului şi ticurilor « teatrale » potrivnice ecranului, pînă la transferul — uneori fără acoperire — a prestigiului actului teatral, pentru mistificarea spectatorului de cinema.)

Bibliografia pe care momentul acesta o oferă azi cercetătorului, substanţial îmbogăţită de materialele publicate cu prilejul împlinirii a 45 de ani de la realizarea filmului *Războiul Independenţei*, — mai ales de studiile lui I. Cantacuzino recent apărute în această revistă [2], — ca şi de sintezele parţiale ale cercetării biblio-filmografice ample întreprinse de cercetătorii Institutului de istoria artei şi Arhivei naţionale de filme mai lasă totuşi să subsiste destule « pete albe » pe « harta » acestor ţinuturi ale începutului cinematografului românesc. Ca în orice domeniu al cercetării istorice, aplecarea perseverentă, investigaţia minuţioasă ne oferă însă treptat rezultate adesea spectaculoase. Constatarea e menită să ne ferească de generalizări pripite, construite pe bazele şubrede ale unei informaţii elementare sau insuficient verificate, cărora copilăria istoriografiei noastre cinematografice i-a plătit tributul.

În cele ce urmează vom încerca să expunem o serie de date noi referitoare la « momentul Leon Popescu », pe care cercetările recente le-au scos la lumină.

★

1. Informaţia vădit confuză — preluată probabil dintr-o sursă memorialistică românească şi pusă în circulaţie internaţională prin intermediul vreunei corespondenţe publicate de una din marile reviste cinematografice din Occident — referitoare la realizarea în 1911 a filmului *Războiul Independenţei* de către un anume Zaharovici şi o echipă de actori ai teatrului Jigniţa se afla pînă de curînd pusă în întregime sub semnul incertitudinii. Mărturia unui fost angajat al reprezentanţei Gaumont (operatorul C. Ivanovici) [3] cu privire la încercarea acesteia de a realiza în cursul anului 1911 un film *Războiul Independenţei* (cu concursul armatei şi al actorilor de la Jigniţa), turnarea parţială a filmului în vara lui 1911, confiscarea şi distrugerea lui de către autorităţi şi-au găsit — după o cercetare amănunţită — confirmarea, în coloanele presei din epocă. Ziarele de la sfîrşitul anului 1911 anunţă prezentarea în sala « Eforiei » la 29 decembrie 1911 a filmului *Războiul 1877—78 român-turc*, indică episoadele filmate, anunţă apoi oprirea de către prefectura poliţiei capitalei a reprezentaţiei, întrucît « acest film — după părerea poliţiei — n-ar corespunde adevărului istoric » şi clarifică substratul real al acestei intervenţii, indicînd că « acelaşi subiect se lucrează în acest moment cu *cea mai mare îngrijire* (s.n.) şi sub patronajul Ministerului de război de către o societate compusă din mai mulţi fruntaşi ai Teatrului Naţional din Capitală » [4]. Dacă adăugăm că, exact în ziua în care se anunţa interdicţia filmului *Gaumont*, o delegaţie compusă din Petre Liciu, Iancu Brezeanu, V. Toneanu şi Gr. Brezeanu este primită la Ministerul de Război de către generalul Aslan « în vederea scoaterii unui film care să reprezinte Războiul Independenţei noastre de la 1877 » [5], înţelegem mai exact impulsul hotărîtor pe care episodul concurenţei cu filiala Gaumont l-a dat pentru grăbirea realizării filmului lui Leon Popescu.

2. De numele lui Pascal Vidraşcu, cel căruia C. Bacalbaşa îi atribuie meritul obţinerii sprijinului oficial pentru *Filmul Independenţei* » [6] se leagă, de asemenea, unul dintre primele litigii avînd ca obiect prezentarea unui film românesc. În adevăr, în toamna anului 1912, în plin succes de public al *Războiului Independenţei* (două luni de prezentare fără întrerupere într-una din cele mai mari săli ale Bucureştiului), ziarele consemnează procesul prin care Pascal Vidraşcu cere în justiţie recunoaşterea dreptului său de proprietate asupra filmului şi în consecinţă participarea la beneficii, iar pînă la luarea unei hotărîri solicită un sechestru judiciar, cu organizarea unei administraţii a veniturilor provenite din prezentarea filmului.

Investigaţia de pînă azi pentru aflarea actelor procesului nu a dat deocamdată nici un rezultat [7]. Neîndoios, ele ne-ar fi oferit date inedite legate de realizarea filmului *Războiul Independenţei*, ne-ar fi adus poate noi detalii în legătură cu dimensiunea reală a filmului (astăzi încă sub semnul întrebării, dată fiind conservarea unei copii incomplete), ne-ar fi clarificat deplin aspectele participării masive

[2] *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria teatru-muzică-cinematografie, tomul XIV, nr. 1 şi 2, 1967; tomul XV, nr. 1, 1968.

[3] În cadrul anchetei întreprinse în rîndul pionierilor cinematografului românesc de către Comisia pentru istoria filmului în România de pe lîngă Arhiva naţională de filme.

[4] *Dimineaţa*, 29 decembrie 1911; *Universul*, 30 decembrie 1911; *Viitorul*, 31 decembrie 1911.

[5] *Minerva*, 31 decembrie 1911.

[6] Vezi şi *Studii şi cercetări de istoria artei*, I. Cantacuzino, *loc. cit.*

[7] Dosarul nr. 3 448/1912 la care se referă şi nota intitulată « Proces pentru filmul *Independenţa României* » (*Universul*, 24 octombrie 1912) nu se mai păstrează în Arhiva Tribunalului Comercial Ilfov. După *Curierul judiciar*, putem urmări termenele: 22 octombrie şi 17 decembrie 1912, după care nu mai regăsim cazul. Este mai mult ca sigur că litigiul s-a lichidat în favoarea lui Leon Popescu, care pînă tîrziu, în 1916, a continuat a exploata filmul sub nume propriu (chiar şi în combinaţia cu societatea « Cipeto », în care intră după 1914).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a actorilor noştri de teatru la realizarea lui. Pista rămîne în continuare deschisă.

3. Mecanismul care a dus la atragerea lui Leon Popescu către producţia cinematografică, la investiţia materială substanţială (şi neobişnuită în epocă, mai ales pe meridianul nostru) făcută de el, nu a fost pînă acum deplin clarificat. Tradiţia orală vorbeşte despre megalomania naivă aflată la baza ambiţiilor de Mecena ale unui personaj despre care se susţine că ar fi sfîrşit la ospiciu după ce a vrut să cumpere tot Bucureştiul şi şi-a dat foc propriilor sale filme. Un sîmbure de adevăr (şi poate mai mult decît atît) există aci. Recenta depistare în arhivă a actelor proceselor de punere sub interdicţie a lui Leon Popescu, în 1918, precum şi a procesului început în 1918 şi aflat încă în desfăşurare în 1930, referitor la concesionarea Teatrului Liric [8], vine să dea un temei (sau să infirme acolo unde este cazul) tradiţia orală. Colaţionarea cu datele deosebit de interesante pe care ni le oferă despuierea presei bucureştene din timpul ocupaţiei germane, vreme în care se declanşează boala şi se produce decesul lui Leon Popescu [9], face posibilă îmbogăţirea substanţială a imaginii pe care o avem asupra relaţiilor acestuia cu cinematograful. Căutînd să-şi susţină cererea de punere sub interdicţie, rudele lui Leon Popescu, direct interesate, invocă drept argument pentru confirmarea dezechilibrului său mintal şi faptul că a investit bani în cinematografie [10]. Desigur, aci funcţionează, nedeghizată, optica unei anume epoci şi a unui anumit mediu social, care considera drept supremă extravaganţă amestecul cu lumea cinematografului. Referinţa imediată care apare în actele aceluiaşi proces la dorinţa lui Leon Popescu de a construi nişte sere uriaşe în comuna Roşu, lîngă Bucureşti, constituie şi ea un izvor documentar pentru explicarea tradiţiei orale care atribuia acestor sere (existente pînă prin anii '30 în comuna Roşu, pe fosta proprietate a lui Leon Popescu) rolul iniţial de studiou cinematografic. Desigur că şi aci o cercetare amănunţită va putea aduce acele elemente care să verifice deplin existenţa sau nonexistenţa acestei prime amenajări destinate creării filmului românesc, încă înaintea primului război mondial.

4. Ziarele bucureştene de la sfîrşitul anului 1917 localizează cu precizie data incendiului de la Teatrul Liric. Fără a indica amănunte asupra felului cum s-a declanşat acesta, se indică totuşi faptul că el a cuprins depozitul în care erau păstrate filmele lui Leon Popescu şi că acestea au fost distruse în întregime [11]. Evident că dacă la acest incendiu ar fi participat direct Leon Popescu, într-un fel sau altul, familia, care peste cîteva luni se adresa tribunalului pentru a-l pune sub interdicţie, ar fi folosit acest argument, hotărîtor pentru a obţine cîştig de cauză. Or, acest lucru nu-l face. De altfel şi indicarea aproape ostentativă a distrugerii totale a filmelor pare puţin suspectă. Nu trebuie să uităm că sub ocupaţie o serie de ordonanţe ale autorităţilor avuseseră drept scop confiscarea în favoarea acestora a aparatajului de producţie cinematografică şi a disponibilului de filme existent în Bucureşti [12]. Pe de altă parte, un incendiu spectaculos ca cel al unui depozit de filme nu putea să nu lase urme perfect vizibile după cîteva luni. Or, mai mulţi martori relatează că, reîntorşi la laboratorul de la Teatrul Liric în toamna lui 1918 (acolo se va instala şi laboratorul serviciului fotocinematografic al armatei după întoarcerea de la Iaşi), nu au găsit nici un semn al incendiului. De aceea înclinăm în continuare să credem în posibilitatea ca filmele să se fi pierdut încă înainte de incendiul din ianuarie 1918.

[8] Tribunalul Ilfov, secţia I comercială, dosarele 606, 1914 şi 327, toate din 1918.

[9] Cererea de punere sub interdicţie făcută de Zoe Popescu, soţia lui Leon Popescu, e datată 26 februarie 1918, dar din documentele aflate la dosar rezultă că boala acestuia luase o formă tot mai gravă de prin toamna lui 1917, iar din ianuarie 1918 el se afla sub supravegherea poliţiei. Admiterea cererii, prin hotărîre judecătorească, se face la 14 martie 1918. Ziarul *Lumina* din 19 martie, sub titlul *Punerea sub interdicţie a unui mare proprietar*, notează admiterea cererii şi faptul că « boala care-l mineazǎ pe L. P. a făcut mari progrese, aşa că a fost necesară internarea lui într-un sanatoriu ». La 26 martie, ziarul *Gazeta Bucureştilor* publică o comunicare dată de Zoe L. Popescu, « administratoare provizorie a interzisului Leon Popescu ». Aceeaşi gazetă anunţă, în numărul ei din 18 aprilie, « încetarea din viaţă, la 16 aprilie 1918, a lui Leon Popescu, în vîrstă de 54 de ani ».

[10] « Diferiţi oameni din jurul său l-au făcut să se decidă să cheltuiască sume mari cu filme de cinematograf, cheltuieli care am văzut că nu i-au raportat ca beneficii nici cel mai mic procent » (Petre P. Rătescu); « . . . apoi cu înfiinţarea uzinei filmului a cheltuit sume colosale, fără beneficii pe care el îşi făcea socoteala că le va da filmul în fiecare oraş din ţară şi în străinătate, unde va fi dat de mai multe ori, producînd sume fabuloase » (Radu D. Rătescu).

[11] *Gazeta Bucureştilor* din 15 decembrie 1917 notează: « Miercuri (12 decembrie — *n. n.*) la orele 6 şi jumătate seara s-a declanşat un incendiu la Teatrul Liric, într-o cameră de la etajul I al aripii unde erau depozitate filmele româneşti de cinematograf aparţinînd domnului Leon Popescu. Toate filmele au fost complet distruse. Cauzele incendiului nu se cunosc. După energice sforţări, focul a fost stins la 8 şi jumătate ». Ziarul *Scena* din 15 decembrie 1917 menţionează şi el că « reprezentaţia cu opereta « Voievodul Ţiganilor» s-a suspendat din pricina unui incendiu izbucnit la camera de filme cinematografice a domnului Leon Popescu ». La aceeaşi dată, ziarul *Lumina* subliniază în încheierea notei despre acelaşi incendiu că « toate filmele au ars ».

[12] Încă la 30 martie 1917, Prefectura poliţiei militare încunoştiinţează « toate persoanele care posedă, administrează sau au în păstrare filme de cinema că sînt obligate ca pînă la 10 aprilie să prezinte o listă completă şi clară a acestor filme » (*Gazeta Bucureştilor* din 30 martie 1917).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Interesant de relevat, în cercetarea documentelor legate de ultima perioadă din viaţa lui Leon Popescu, este şi amintirea pe care el o lasă celor cu care a colaborat. Documentele aflate la dosarul procesului de punere sub interdicţie, precum şi cuvîntările rostite la înmormîntare sau articolele care apar în presa epocii în acest moment, semnate de Leonard, Maximilian, A. de Herz, Ghiţă Popescu şi alţii [13], mărturisesc (spre deosebire de declaraţiile membrilor familiei, aflate la dosar) respectul şi consideraţia oamenilor de artă pentru cel care a ştiut să-i înţeleagă şi să-i ajute, pentru cel care a contribuit direct la susţinerea artei româneşti şi pe care-l putem considera un ctitor al cinematografului în România.

5. Cercetările biblio-filmografice ample întreprinse în ultima vreme au reconstituit o imagine relativ completă a realizărilor laboratorului Leon Popescu, atît în ceea ce priveşte filmul de ficţiune, cît şi filmul documentar şi de actualităţi. A fost depistată data premierei tuturor filmelor artistice realizate în colaborare cu trupa Marioarei Voiculescu în 1913 (prezentate apoi, pe parcursul anilor, pînă în 1916), a fost stabilită o bogată bibliografie care reconstituie existenţa în timp a laboratorului Leon Popescu [14].

Persistau însă destule probleme care se menţineau cu îndîrjire sub semnul întrebării, datorită mai ales contradicţiilor pe care le prezină sursele orale sau sursele documentare incomplete. În primul rînd, rămîne deschisă problema identităţii cineaştilor străini care au lucrat la Leon Popescu şi a perioadei în care au colaborat cu acesta, problemă importantă pentru datarea şi atribuirea paternităţii filmelor epocii.

Tradiţia orală şi unele repere de presă indicau un conflict între producător şi angajaţii săi, dar actele judiciare nu putuseră fi găsite, în ciuda unor eforturi întreprinse în trecut [15]. Pe urma depistării lor [16] am ajuns la aflarea, în arhivele Tribunalului Ilfov, a ceea ce s-a mai păstrat din actele celor cîteva procese care l-au opus pe Leon Popescu atît Marioarei Voiculescu, cît şi — concomitent — cineaştilor străini angajaţi de el [17]. Credem că acestea sînt cele mai importante materiale cu valoare de document privind începuturile cinematografului românesc, căci ele aduc numeroase date şi clarificări în problema studiată.

Aci putem afla, pentru prima oară şi din sursă directă, de epocă, numele complet al colaboratorilor străini ai lui Leon Popescu, care erau operatorii Frank Daniau şi Alfons Chagny, monteuza Paula Cambon, « developeurul şi tireurul » Amedeo Tempo şi Michele Brignano. Aceleaşi acte îi mai menţionează ca martori în proces pe Gaston Barnier şi pe Victor De Bon (?!) — acesta din urmă angajat al lui Leon Popescu. Toate aceste nume făceau pînă acum obiect de controversă în cercetarea filmografică.

Actele procesului delimitează foarte net şi perioada în care s-a desfăşurat activitatea echipei lui Daniau, şi anume între 24 ianuarie 1913 (data semnării contractului la Paris) şi 21 august acelaşi an, moment în care Leon Popescu interzice accesul în laborator angajaţilor săi. Putem deci stabili acum cu exactitate perioada realizării filmelor artistice din colaborarea Leon Popescu — Marioara Voiculescu, perioadă în care laboratorul acestuia produce, cu un debit impresionant, peste 10 000 de metri film negativ, artistic, documentar şi de actualităţi.

De asemenea, putem să clarificăm şi datele aranjamentului dintre Leon Popescu şi Marioara Voiculescu, ca şi ale celui dintre Leon Popescu şi tehnicienii francezi, condiţiile contractuale, stilul şi programul de muncă, cauzele care au dus la seria de conflicte menţionate. În fine — şi poate lucrul acesta este cel mai important — sîntem acum în posesia unui inventar al filmelor realizate în cadrul colaborării Leon Popescu — Marioara Voiculescu listă cuprinzînd 12 titluri (numerotate) —, un document pe care de acum înainte trebuie să-l

[13] *Scena* din 19 şi 20 aprilie 1918 acordă un spaţiu important omagierii lui Leon Popescu. A. De Herz publică un amplu articol pe prima pagină a ziarului; cuvîntările lui Leonard şi Maximilian de la ceremonia funerară sînt redate integral. Reportajul menţionează prezenţa la catafalcul lui L. Popescu a lui Aristide Demetriad, Toneanu, Soreanu, Maximilian, Leonard şi A. De Herz.

[14] Vezi *Filmografia producţiei cinematografice realizate în România (1896—1930)* de I. Cantacuzino şi B. T. Rîpeanu, precum şi lucrările Sesiunii de comunicări ştiinţifice pe problemele istoriografiei cinematografice a filmului românesc mut, publicate în « Caiet de documentare cinematografică » al Arhivei naţionale de filme », nr. 1/1969.

[15] Pornind de la o notă din *Rampa* (14 iunie 1914) referitoare la procesul Marioara Voiculescu — Leon Popescu, Marius Teodorescu a încercat, acum cîţiva ani, să depisteze aceste documente în Arhivele statului. El a renunţat însă mai înainte de a realiza faptul că direcţia de investigaţie pe care s-a angajat e falsă, procesul respectiv nefiind unul « civil », ci unul tipic « comercial », care deci trebuie căutat în arhiva secţiilor comerciale ale tribunalului.

[16] Relatarea făcută de Marius Teodorescu la consfătuirea organizată de A.N.F. în 1967 (vezi *Caiet de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 5/1967) şi eşecul altor încercări de a depista în diverse fonduri de documente numele cineaştilor străini, colaboratori ai lui Leon Popescu, m-au pus pe urma acestui fond de documente. Pornind de la consultarea publicaţiei *Curierul judiciar*, care mi-a clarificat direcţia de investigaţie pînă la precizarea numerelor de dosar şi termenelor judecăţii, am putut să delimitez foarte net domeniul de cercetare, pînă la elucidarea existentului actual de documente.

[17] Dosarul nr. 3 499/1913, Tribunalul Ilfov, secţia I comercială; dosar 159/1913, Tribunalul Ilfov, secţia a II-a comercială; dosar 283/1913, Tribunalul Ilfov, secţia a II-a comercială; dosar 50/1914, Curtea de Apel, secţia a IV-a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

considerăm ca material fundamental de referinţă al discuţiilor istoriografice pentru această perioadă, singurul document de epocă şi presupus ca cel mai puţin susceptibil unei mistificări, date fiind condiţiile şi scopul pentru care a fost redactat [18].

Nu este locul aci să detaliem toate concluziile pe care ni le pune în faţă materialul la care ne referim şi asupra căruia cercetarea istoriografică va mai zăbovi, pentru a le corobora atent cu celelalte date de care dispunem sau cu cele pe care le obţinem în munca noastră curentă. Ni se pare însă important să subliniem încă o dată necesitatea dezvoltării cercetării de istoria cinematografului românesc pe toate fronturile, necesitatea cuprinderii şi sondării tuturor izvoarelor, dintre care cel arhivistic se dovedeşte a fi de primă şi ştiinţifică importanţă.

B. T. Rîpeanu

[18] La 20 iunie 1914, spre a se putea pronunţa în litigiul dintre Marioara Voiculescu şi Leon Popescu, tribunalul hotărăşte ordonarea unei expertize pentru a se stabili: « 1) calitatea filmelor din punctul de vedere artistic; 2) dacă filmele astfel cum sînt executate ar putea fi comercializate; 3) în cazul cînd filmele au defecte, să se arate care sînt aceste defecte, precum şi cauza lor, adică dacă provin din modul cum au fost executate de artişti, din cauza localului, din cauza operatorului, sau din cauza aparatelor. Filmele asupra cărora urmează a se face expertiza — notează hotărîrea — sînt cele următoare: 1) *Fedora*, 2) *Răzbunarea*, 3) *Urgia cerească*, 4) *Bastardul*, 5) *Studentul*, 6) *Viorica*, 7) *Zăpăcilă se însoară*, 8) *Spionul*, 9) *Fiica pescarului*, 10) *Dragoste de pescar*, 11) *Remuşcarea*, 12) O . . . *lero* (?) (indescifrabil — *n. n.)* ». Filmele de la punctul 1, 2, 3, 4, 6, 8 fac parte dintre cele a căror premieră a fost identificată sub acelaşi titlu. Prin deducţie, *Dragoste de pescar* poate fi asimilat cu *Dragoste de marinar*, iar *Zăpăcilă se însoară* cu *Leac pentru soacre* (ceea ce ridică la 8 *filme* numărul celor deja cunoscute de noi şi existente şi pe această listă). Filmele înscrise aci cu titlul *Studentul*, *Fiica pescarului*, *Remuşcarea* şi cel neidentificat de la nr. 12 ne creează însă noi probleme filmografice — destul de complicate —, cu atît mai mult, cu cît, pînă acum, de cîte ori am întîlnit titlul *Remuşcarea*, l-am asimilat cu filmul *Răzbunarea*, iar *Fiica pescarului* cu *Amor de marinar*, ceea ce nu mai este posibil acum, după găsirea acestei liste. Problema o considerăm deci deschisă în continuare. De notat că în dosarul cercetat nu s-a păstrat rezultatul expertizei cerute de tribunal, care ar fi fost deosebit de preţios.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C Ă

SIMPOZIONUL DE LA VIENA: TEATRUL TEATRAL — ORIGINILE SALE ŞI EVOLUŢIA SA PÎNĂ ÎN ZILELE NOASTRE

În luna iunie a avut loc la Viena un simpozion, organizat de către Federaţia internaţională de cercetări teatrale (F.I.R.T.) şi Institut für Theaterwissenschaft de pe lîngă Universitatea din Viena, cu tema *Das Komediantische Theater, seine Voraussetzungen und seine Entwicklung bis zur Gegenwart* (Teatrul teatral — originile sale şi evoluţia sa pînă în zilele noastre); simpozionul s-a încadrat într-un ciclu de manifestări cultural-ştiinţifice cuprinse în săptămînile festive ale Vienei. În afara expoziţiilor, spectacolelor de teatru şi de operă, a demonstraţiilor folclorice, a concertelor şi recitalurilor, *Wiener Festwochen* 1968 au cuprins trei manifestări cu caracter ştiinţific teatral axate pe ideea generală a perenităţii teatrului de comedie şi a teatralităţii acestuia în istoria veche şi modernă a spectacolului.

Săptămînile festive ale Vienei din acest an au avut ca deviză: *Komödianten Europas*. Teatrele şi oamenii de ştiinţă din vest şi est au căutat să demonstreze, prin arta spectacolului sau prin argumente ştiinţifice, actualitatea şi marea popularitate a acestei modalităţi artistice vechi de este 2000 de ani. Concepute ca o demonstraţie amplă, exemplificată prin zeci de spectacole, concerte, expoziţii şi întîlniri ştiinţifice ale oamenilor de artă din toată lumea, Wiener Festwochen au constituit: « eine kleine Olympiade der Kunst und der Wissenschaften, bei der zwar keine Medaillen, aber Sympathie, Anerkennung und Zustimmung eines internationales Publikums zu vergeben sind ».

Ciclul *Die Komödianten Europas* a fost dublat de tradiţionalele convorbiri europene *(Europagespräche)* care în acest an au avut ca temă: *Das Europäische Theater und sein Publikum*. Ciclul *Die Komödianten Europas* a înmănunchiat o serie de contribuţii remarcabile, cu caracter istoric-teatral, asupra evoluţiei artei comice de la Mimus, trecînd prin commedia dell'arte şi pînă la umorul absurdului. Dintre cele mai importante: Siegfried Melchinger — *Die Aufstände der Spassmacher*; Ulrich Baumgartner — *Dramaturgie der Komik?*; Rudolf Krämer — *Komische Äesthetik des Komischen*; Niels Bierbaumer — *Zur Psychologie des Lachens*; Leopold Schmidt — *Volkshumor im Maskenbrauch*; Mario Apolloniu — *Typologie und Geschichte der Commedia dell'arte*; Allardyce Nicoll — *Das Beispiel der englischen Kommödianten*; André Veinstein — *Die Zeitlosigkeit der Commedia dell'arte*; Marie-Françoise Christout — *Von der Commedia dell'arte zum französischen Jahrmarkttheater*; H. Kindermann — *Die Commedia dell'arte und das Altwiener Theater*; Herbert Hering — *Vom Mimus zum wesentlichen Theater*; Martin Esslin — *Das Komische im absurden Theater*; Paul Dessau — *Keine « Buffo » ohne « Seria », keine « Seria » ohne « Buffo »*.

Ediţia 1968 *Europagespräche* s-a desfăşurat în cadrul somptuos al primăriei vieneze (Wiener Rathaus) între 4 şi 8 iunie. Dezbaterea asupra temei propuse *Teatrul european şi publicul său* a fost deschisă de referatul: *Teatrul în timpul nostru*. Au urmat discuţii asupra unor probleme fundamentale ale raportului dintre teatru şi publicul contemporan (*Europäisches Theater und Publikum von heute, Theater als wirtschaftlicher und organisatorischer Faktor, Theater als Experiment, Sprechtheater und Publikum, Musiktheater und Publikum, Festspiele und Festwochen, Theater und Massenmedien, Jugend und Theater)*, la care au participat Günther Buch — R. F. G., dr. Frantisek Cerny — R.S.C., dr. Ritva Heikkilä — Finlanda, Martin Esslin, Peter Devis — Anglia, Paulo Grassi — Italia, Margret Dietrich, Heinz Kindermann — Austria, Max Frisch — Elveţia, Max Meinecke — Turcia, Ruben Simonov — U.R.S.S. etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Simpozionul internaţional de istoria teatrului cu tema *Teatrul teatral de la origini şi pînă astăzi*, organizat de Federaţia Internaţională de Cercetări Teatrale şi de către Instiut für Theaterwissenschaft — Wien, a cunoscut o partcipare foarte largă a specialiştilor de istoria teatrului din ţările cu veche tradiţie de cercetare în specialitate (Anglia, Franţa, Italia, Belgia, Olanda, Suedia, Danemarca, R. F. a Germaniei R.D.G., Cehoslovacia, România, Ungaria, Turcia, Polonia, Austria etc.).

Deschiderea festivă a simpozionului a avut loc în ziua de 9 iunie în sala Senatului Universitar al Universităţii din Viena. Sedinţa inaugurală a cuprins cuvîntul rectorului Universităţii şi al Ministrului culturii, ca şi comunicarea profesorului Glyne Wickam de la Universitatea din Bristol cu tema: *Actorul, drama şi montările shakespeariene*. Lucrările simpozionului au continuat în şedinţe de dimineaţă şi după-amiază în zilele următoare la sediul Institutului de cercetări teatrale, într-un cadru prielnic pentru prezentarea comunicărilor şi ilustrarea şi comentarea lor. Au fost prezentate următoarele comunicări:

Glyne Wickam, profesor la Universitatea din Bristol, Anglia, a încercat să demonstreze puritatea artei dramatice (în sensul teatralităţii) în montările teatrului shakespearian. D-sa a exemplificat cu spectacolele din epoca elisabetană mergînd din aproape în aproape pînă în zilele noastre, cînd marile personaje shakespeariene, devenite archetipuri ale dramaturgiei universale, nu rămîn numai nişte simple personaje ale repertoriului dramatic, ci devin fiinţe reale, contemporane, asupra cărora se exercită judecata artistică a actorului interpret, ca şi cea critică a spectatorului.

Profesorul Gösta Bergman (Universitatea din Stockholm) a comunicat despre *Dezvoltarea teatrului teatral din Rusia dintre* 1906 *şi revoluţie*. Insistînd asupra teatrului de avangardă din perioada analizată, autorul a scos în evidenţă contribuţiile regizorului Vahtangov, Taïrov, Meyerhold în reteatralizarea teatrului rus şi european la începutul secolului XX. Dr. Günther Schöne (Theatermuseum München) a prezentat figura lui *Karl Valentin, actor celebru al teatrului popular din München* făcînd o interesantă demonstraţie a modului în care poate fi folosită iconografia în analiza artei unui actor. Dr. Ritva Heikkilä (Universitatea şi Teatrul Naţional din Helsinki) a sugerat într-un succint istoric liniile principale de dezvoltare ale *Teatrului teatral finlandez* modern, într-o perioadă analogă cu reformele teatrale ale lui Antoine, Stanislavski şi Brahm şi a evidenţiat conexiunile teatrului modern finlandez cu teatrul popular. Prof. A. M. Nagler (Yale University — New Haven — S.U.A.), preocupat de vreme îndelungată de problemele specifice commediei dell'arte, a adus în comunicarea sa *(Commedia dell'arte în lumina scenariilor ilustrate de la biblioteca Corsiniana)* o contribuţie remarcabilă în completarea imaginii istorice şi artistice a modalităţii de spectacol a commediei dell'arte. Scenariile studiate şi prezentate au un interes deosebit, deoarece încadrează personajele commediei dell'arte în decoruri, prea puţin cunoscute pînă acum, care delimitează modul de joc al actorilor de improvizaţie. Autorul a considerat desenele nu ca nişte ilustraţii grafice ale manuscriselor, ci ca documente ale unor martori oculari ai spectacolelor trupelor de commedia dell'arte. Denis Bablet (C.N.R.S. — Franţa) a relevat contribuţia lui Copeau şi a *teatrului său teatral* în procesul de reteatralizare a teatrului de la începutul secolului, pe baza reîntoarcerii la sursele commediei dell'arte şi a educării actorului în spiritul tradiţiilor dintotdeauna ale teatrului. Adolf Scherl (Kabinet pro studium ceskeho divadla — Praga) a vorbit despre *Trupele ambulante italiene, germane şi franceze în Boemia şi moştenirea Commediei dell'arte în teatrul ceh*, urmărind influenţa commediei dell'arte pînă în perioada teatrului de avangardă din secolul XX. Dr. Geza Staud (Institutul de cercetări teatrale din Budapesta) a urmărit ideea *Teatrului teatral în Ungaria* începînd cu primele trupe ambulante de improvizaţie şi mergînd pînă la caracterizarea structurii interioare a jocului actorului contemporan.

Simion Alterescu (Institutul de istoria artei — Bucureşti) a comunicat despre *Semnificaţia dezvoltării teatrului satiric în istoria veche şi modernă a teatrului românesc* şi importanţa acestuia în afirmarea teatralităţii teatrului românesc. Axată pe ideea că tradiţia teatrului satiric se constituie în teatrul românesc din cele mai vechi timpuri şi că ea este prezentă la toate vîrstele acestuia, că teatrul satiric corespunde spiritului popular, sensibilităţii şi ironiei caracteristice poporului nostru, comunicarea a insistat asupra rolului şcolii de comedie şi a valorilor dramaturgiei satirice în dezvoltarea teatrului teatral în istoria veche şi modernă a teatrului nostru. Comunicarea a fost urmată de discuţii asupra caracterului satiric al manifestărilor de teatru popular românesc; asupra eventualelor legături ale unor manifestări de teatru popular cu formele artistice ale commediei dell'arte, asupra caracterului modern al unor spectacole de teatru (*Troilus şi Cressida* a fost prezentat concomitent cu simpozionul, la Viena, de către Teatrul de Comedie), al audienţei lor în publicul românesc, al surselor teatrale populare sau al reprezentării în ţară şi străinătate a unor comedii, ca de pildă cea a lui Ciprian, *Capul de răţoi*, care constituie modele de dramaturgie satirică ce potenţează teatralitatea artei actorului etc. Au intervenit cu întrebări şi contribuţii în discuţia ce a urmat comunicării: prof. dr. Diedrich Diedrichsen (R. F. a Germaniei), Denis Bablet (Franţa), dr. Bierbaumer (Austria), prof. Max Meinicke (Turcia), Ritva Heikkilä (Finlanda). Comunicarea a fost însoţită de 20 de diapozitive, care au solicitat interesul prin noutatea pe care au prezentat-o în ilustrarea celor mai vechi forme de teatru satiric de pe teritoriul ţării noastre.

Simpozionul a continuat prin comunicarea dr. Diedrich Dietrichsen (Universitatea din Hamburg) despre *Goethe şi teatrul teatral în Germania*. Concentrată asupra contribuţiei teoretice a lui Goethe în problemele artei actorului, comunicarea a adus o contribuţie extrem de interesantă în precizarea poziţiei estetice în polemica asupra artei actoriceşti din teatrul german din secolul al XVIII-lea. Dr. Klaudius Neiienden (Theatermuseum Co-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

penhaga), prezentînd *Ilustraţiile necunoscute cu valoare ştiinţifică pentru teatrul lui Holberg şi opera comică franceză*, nu a părăsit complet tema simpozionului, prin faptul că a insistat asupra importanţei teatrului muzical francez pentru dezvoltarea teatrului danez şi în special prin încercarea de a face o demonstraţie a valorii surselor iconografice pentru cunoaşterea şi analiza artei actorului. Comunicarea profesorului Agne Bejer (Universitatea din Stockholm, Theatermuseum Drottingholm) despre *Baletul de curte în Suedia în epoca reginei Cristina* s-a îndepărtat de preocupările simpozionului. Comunicarea profesorului Max Meinecke (Universitatea din Ankara) *Jocul karagöz şi influenţa sa asupra teatrului actual* a readus în centrul atenţiei problema originilor şi evoluţiei teatrului teatral în istoria teatrului turc şi a modului în care formele de teatru folcloric redinamizează, în teatrul contemporan, arta actorului. Profesor dr. Th. de Leuwe (Universitatea din Utrecht — Secţia de ştiinţe teatrale) a prezentat un scurt istoric, cu bogate exemplificări, al existenţei de *Şase secole de teatru teatral în Olanda*, făcînd o strictă conexiune între repertoriul dramatic original şi formele de spectacol determinate de reprezentarea actoricească. Profesorul Filip Kumbatowic (Academia de teatru din Ljublijana) a făcut o demonstraţie vie, prin ilustrarea bogată şi concludentă, a structurii spectacolelor « societăţilor de lectură » *(Joc prin joc; reluarea reprezentaţiilor vechilor societăţi de lectură)*. Teatralitatea precară a spectacolelor prezentate nu l-a împiedicat pe autor să desprindă sensurile teatrale autentice conţinute în activitatea interpretativă a actorilor amatori, care au avut o pondere însemnată în istoria teatrului jugoslav. Profesor Nicola Mangini (Istituto Internazionale per la ricerca teatrale — Veneţia) a atins un punct nevralgic al istoriei teatrului italian şi european *(Comedia secolului al XVIII-lea în Italia între realitate şi irealitate — Goldoni, Gozzi)*, de o deosebită însemnătate pentru dezvoltarea artei actorului. Momentul istoric cuprinde problema transformării globale a unei tradiţii centenare a artei dramatice, din disputa Gozzi-Goldoni avînd să se nască teatrul modern italian şi cel european.

Comunicarea dr. Jerzy Spiegel-Gott (Universitatea din Cracovia) a interesat prin atitudinea critică asupra *Virtuozităţii şi admiraţiei exagerate la actori ai teatrului polonez din secolul al XIX-lea*. Problema devine interesantă pentru istoria artei actorului din secolul al XIX-lea, din toate teatrele naţionale, prin tendinţa de generalizare a fenomenului care alterează puritatea jocului actoricesc şi teatralitatea interpretării.

Varietatea mijloacelor de abordare a temei simpozionului s-a confirmat încă o dată prin comunicarea lui Hugo Fetting (Deutsche Akademie der Künste, Abteilung Theatergeschichte Berlin — R.D.G.) despre *Brecht, comedia şi teatrul teatral*. Autorul consideră că Brecht, prin comedia sa, a dat nu numai un nou conţinut formelor vechi teatrale, ci a utilizat mijloace artistice vechi pentru a inova forme artistice. Autorul are însă prudenţa să delimiteze noţiunea de teatru teatral de înscenarea comediei brechtiene, în lumina principiului că « orice trucuri sînt permise, atîta timp cît ele conţin un element de critică », ceea ce denotă încă o dată caracterul didactic al teatrului epic, chiar şi în comedie. Seria contribuţiilor a fost încheiată prin comunicarea profesorului dr. Heinz Kindermann (Institut für Theaterwissenschaft Wien) care în limitele *Teatrului teatral la Viena la sfîrşitul secolului al XIX-lea* a evocat figura marelui regizor Max Reinhardt. Acesta, pornind de la tradiţia vechii şcoli vieneze de teatru popular *(Volkstheater)* şi de la spiritul etern valabil al commediei dell'arte, a reînnoit arta teatrală a Austriei şi Germaniei şi influenţat întreaga artă scenică europeană de la sfîrşitul secolului trecut şi din primele decenii ale veacului nostru.

Tema simpozionului, de o deosebită actualitate şi importanţă pentru teatrul contemporan, a suscitat un interes viu prin varietatea de unghiuri din care ea a fost abordată şi prin faptul că majoritatea conferenţiarilor s-au referit la problemele teatrului contemporan, pledînd pentru un teatru al zilelor noastre, cu un puternic caracter dinamic, *teatral*, prin valorificarea marilor tradiţii din trecut şi păstrarea valorii umanităţii actorului ca element fundamental al artei scenice de astăzi. Trebuie remarcat modul elogios în care s-au referit numeroşi participanţi la simpozion la calitatea şi modernitatea teatrului românesc de comedie în spiritul teatralităţii teatrului contemporan. Din acest punct de vedere prezenţa la Viena a spectacolului *Troilus şi Cressida* a fost nu numai un succes care a cîştigat sufragii unanime, ci a servit şi ca o ilustrare vie şi extrem de convingătoare a comunicării prezentate de istoricul român în cadrul simpozionului. (Teatrul de comedie din Bucureşti şi Piccolo Teatro din Milano au fost de altfel invitate ca fiind dintre cele mai reprezentative din teatrul european pentru ilustrarea tematicii săptămînilor festive ale Vienei desfăşurate sub semnul *Europa's Komödie Theater.)*

Participanţii la simpozion au făcut o vizită de lucru la expoziţia retrospectivă Max Reinhardt, de la a cărui moarte se comemorau 25 de ani. Vizitarea expoziţiei Reinhardt s-a făcut în colectiv, cu toţi participanţii la simpozion, sub îndrumarea organizatoarei expoziţiei, profesor Margret Dietrich de la Universitatea din Viena, directoare la Institut für Theaterwissenschaft.

Institut für Theaterwissenschaft din Viena are o organizare sui-generis care îmbină munca didactică la catedra de ştiinţe teatrale a Universităţii cu activitatea de cercetare a Institutului. Din organizarea Institutului din Viena se pot extrage o serie de sugestii în ceea ce priveşte organizarea activităţii de cercetare şi mai ales în ceea ce priveşte sistemul de pregătire pedagogică a viitorilor cercetători teatrologi în cadrul unui învăţămînt universitar caracterizat prin profunzimea studiilor de specialitate — teoretic şi practic — şi a studiilor conexe care merg de la istoria filozofiei, estetică, psihologie şi sociologie, pînă la teoria informaţiei.

În perioada săptămînilor festive, la Viena au avut loc manifestări artistice de importanţă europeană, ca de pildă: spectacole ale ansamblurilor teatrale din Italia, România, R.F. a Germaniei şi R.D.G., concerte şi recitaluri cu Wilhelm Backhaus,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rudolf Buchbinder, Antonio d'Almeida, Oistrah; expoziția Picasso, expoziția *Romantism și realism în artă* etc.

Participarea la Simpozionul din Viena și la celelalte manifestări a fost deosebit de fructuoasă din punct de vedere al contactelor stabilite, al problemelor cunoscute și al documentării efectuate. Se dovedește încă o dată că adeziunea la Federația internațională de cercetări teatrale ne include în circuitul manifestărilor internaționale în domeniul teatrologiei. Ședința Comitetului executiv al Federației internaționale de cercetări teatrale, care a avut loc în acest timp la Viena, a înregistrat adeziunea Institutului nostru și am fost solicitați să participăm la viitoarele manifestări ale Federației internaționale de cercetări teatrale de la New York — 1969 (Adunarea generală a federației și simpozion organizat pe tema caracteristicilor teatrului contemporan) și Copenhaga — 1971 (Adunarea plenară și ședința Comitetului executiv al federației).

S.A.

„LEOŠ JANÁČEK ET MUSICA EUROPAEA" AL III-lea FESTIVAL INTERNAȚIONAL, BRNO, 1968

Între 28 septembrie și 7 octombrie 1968 s-a desfășurat la Brno, Republica Socialistă Cehoslovacă, cel de-al III-lea Festival muzical internațional, care în acest an a fost gîndit pe tema *Leŏs Janáček et Musica Europaea*. Festivalul a avut loc la datele programate și anunțate încă de la începutul anului și în general a prezentat toate programele și manifestările muzicale proiectate, cu mențiunea că o parte dintre acestea, care urmau să fie realizate cu concursul unor elemente artistice din alte țări, au fost încredințate în ultimul moment spre interpretare celor mai buni artiști și celor mai bune ansambluri din Cehoslovacia, înlocuire fortuită care nu a știrbit însă cu nimic — spre cinstea muzicienilor cehoslovaci — calitatea manifestărilor artistice corespunzătoare.

Este drept că paralel cu festivalul, în primele zile ale sale, și anume de duminică 29 septembrie pînă miercuri 2 octombrie 1968, urma să aibă loc și un Colocviu muzicologic internațional pe aceeași temă, colocviu la care își anunțaseră participarea activă peste 60 de muzicologi din toate țările europene, dintre care 45 erau programați cu comunicări sau referate. Știința muzicologică românească urma să se manifeste cu următoarele contribuții înscrise în programul colocviului internațional:

Clemansa Firca (București — Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România): *Leoš Janáček și o optică specială asupra microarhitectonicii muzicale.*

Romeo Ghircoiașiu (Cluj — Universitatea Babeș-Bolyai): *Reînoirea muzicii europene de la* 1900 *și rolul folclorului în acest fenomen.*

Mircea Voicana (București — Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România): *Leoš Janáček și George Enescu. Paralelisme în destinul operei lor.*

Viorel Cosma (București — Conservatorul Ciprian Porumbescu): *Idei și teme comune la Janáček și la compozitorii români contemporani lui.*

Colocviul a fost însă amînat, urmînd să se desfășoare la o dată ce se va stabili ulterior. Totuși participanții înscriși cu comunicări și referate au fost rugați să depună la Secretariatul festivalului textul contribuției lor.

Alegerea lui Leoš Janáček și a contemporaneității sale muzicale europene ca temă a festivalului a fost cît se poate de firească. Leoš Janáček nu este numai unul dintre mulții muzicieni de valoare europeană pe care, de-a lungul secolelor, acest pămînt al Cehoslovaciei i-a văzut născîndu-se și remarcîndu-se printre contemporani, și în decursul festivalului am avut nu o dată prilejul concret de a verifica cît de înaltă este calitatea muzicienilor cehoslovaci — atît sub raportul creației, cît și sub acela al interpretării desăvîrșite — și cît de impregnat de muzică bună, pintr-o seculară tradiție care nu poate fi decît de invidiat, este fiecare reprezentant al acestor două popoare — înrudite și totuși distincte — pe care istoria și complexul vecinătăților lor le-au fuzionat și le-au unit într-un singur stat, într-un singur popor. Leoš Janaček a fost la timpul său, și poate mai mult decît alții dintre contemporanii săi cehi și slovaci, un fiu conștient al acestui popor și al destinului său cultural și muzical, un activ luptător pentru o muzică specifică, care să contureze clar caracterul ei morav, cehoslovac, să aducă în artă trăsăturile fundamentale ale creației populare, folclorice, din Cehoslovacia, să ridice la valoare universală comorile de simțire și de expresie muzicală ale poporului. Este o latură caracteristică a creației sale. Cealaltă trăsătură caracteristică, aflată — oarecum paradoxal — în cea mai strînsă și logică legătură cu această primă latură, care îl distinge și îl situează în galeria compozitorilor fruntași ai cumpenei de secole, este modernismul lui, caracterul înnoitor al limbajului său muzical, concepția sa creatoare deschisă spre inovație, spre ceea ce era pînă la el neuzitat și neprevizibil în dezvoltarea muzicii, spre soluții noi și radicale, spre un mod cu totul liber și netradițional de abordare a problemelor și spre o manieră cît se poate de naturală de exprimare și de construcție. Sînt factori care și astăzi, în contemporaneitatea noastră, izbesc prin latura lor de îndrăzneală și totuși de reușită artistică, prin insolitul lor și totuși prin vocația lor de largă posibilitate de pătrundere și difuzare. Cheia acestui succes, dacă vreți secretul acestei reușite în a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aborda *noul* nu pe nesimțite, deoarece ascultîndu-i muzica sîntem permanent cu conștiința acestui covîrșitor *nou*, dar nici cu ostentație, care să ducă la rebifarea auditoriului sau la contorsionarea muzicianului, starea aceasta de echilibru receptiv care se realizează între discursul muzical și auditor — toate acestea constituie, credem, trăsătura dominantă, partea de genialitate din creația lui Janáček, și decurg tocmai din modul caracteristic, strict personal, cu totul natural și nativ, dar în același timp îndelung studiat și elaborat, în care acest profesor de muzică din provincie, acest dirijor de cor, organist și compozitor de opere cu subiecte care mai de care mai neîntîlnite pe scena clasică, tradițională, a dedus toate aceste noutăți chiar din muzica poporului în mijlocul căruia se născuse. Noutatea lui Janáček nu este nici un moment gratuită, muzica lui ne izbește prin noutate și pregnanță ritmică, printr-un mod modern de a crea melodia și a conduce vocile, prin formule modale și instrumentație cu amprentă de ansamblu popular, printr-o armonie tot pe atît de neortodoxă, pe cît este de simplificată, prin mijloace de expresie de o suprinzătoare economie față de epoca sa, care au dus pînă la acea teorie proprie, detașată din atente observații notate pe viu, a « melodiei vorbei », acea « Sprachmelodie » pe baza căreia își realizează toate operele și o bună parte din lieduri. Și totuși, această noutate nu este stridentă, ci se impune cu ușurință, prezentîndu-se foarte explicit ca dedusă din practica cîntecului popular, ca determinată de o mare capacitate de absorbție și generalizare a trăsăturilor caracteristice ale muzicii poporului cehoslovac.

Din acest punct de vedere, Janáček este un compozitor național, cel mai demn și în acelaș timp cel mai firesc continuator, într-o altă generație și pentru o altă sensibilitate estetică, al lui Smetana și Dvořak, dar totodată un înaintaș care-și oferă și astăzi lecțiile urmașilor, un șef de școală a cărui actualitate nu a pălit și la doctrina căruia vor mai fi formate multe talente și se vor mai compune multe opere. Și aceasta, mai ales pentru că doctrina lui, așa cum se deduce ea din însăși opera sa remarcabil de bogată și de variată, este o doctrină deschisă, nu o erminie închistată căreia urmează să i te supui, și atîta tot.

Din multitudinea operelor lui Janáček, festivalul din 1968 a prezentat participanților o mare parte, iar selecția a căutat să cuprindă nu numai muzica sa de operă, ci și cea corală, cea de cameră (vocală și instrumentală) și cea simfonică.

Nu era întîia dată cînd festivitățile din Brno erau închinate lui Janáček. Și primul simposion, cel din 1965, a fost axat în jurul personalității sale. Organizatorii din 1968 au ținut să sublinieze că prin manifestările din acest an se urmărea cimentarea tradiției festivalurilor tematice, și trebue să recunoaștem că au izbutit.

Consecvent tematicii stabilite, alături de muzica lui Janáček festivalul a prezentat — în paralel — și compoziții ale contemporanilor acestuia, reușind astfel să ne dovedească, și prin exemplificare practică și confruntare directă, că Janáček (născut la Hukvaldy, în Moravia la 3 iulie 1854 — mort la Praga, la 12 august 1928) a fost și rămîne un valoros precursor cu valabilitate contemporană deplină încă, și că opera sa, în ansamblu, stă cu succes alături de ctitori ai muzicii moderne cum sînt Debussy (1862—1918), Stravinski (1882—1966), Bartók (1881—1946), Honegger (1892—1955).

Situarea lui Janáček în societatea muzicală a contemporanilor săi a fost de natură să ne înfățișeze însă și valențele deosebite ale muzicii sale în peisajul muzicii universale. Confruntarea propusă auditorului a fost deci aptă să ne convingă nu numai cu privire la contribuția compozitorului în dezvoltarea muzicii din primele trei decenii ale secolului nostru, dar, cum o exprima clar programul festivalului, și cu privire la relațiile stilistice dintre făuritorii bazelor muzicii moderne europene. Creînd o muzică de categoric caracter morav, Janáček a făurit totodată — întocmai ca și Enescu (1881—1954) în muzica românească — o muzică de valoare internațională, universală, o muzică care poate vorbi — și vorbește — ascultătorului de pe meridiane și paralele diferite, cu tot atîta pregnanță, cu aceeași convingere. Este, ca și în cazul lui Enescu, o înscriere a unor noi date muzicale, un nou aport național la patrimoniul universal al marii muzici și totodată o dovadă a capacității de pătrundere și de valorare a acestor elemente particulare în tabloul general al muzicii moderne și contemporane. Și analogiile cu personalitatea lui Enescu și cu creația acestuia se impun, mai departe și pe multe alte planuri; dar nu este cazul să le dezvoltăm aici.

Festivalul din acest an avea însă un motiv în plus să fie închinat personalității lui Leoš Janáček, deoarece se împlineau 40 de ani de la moartea acestei valori naționale a muzicii poporului cehoslovac. Iată pentru ce, înainte de deschiderea festivă a acestei manifestări internaționale, primul gest al participanților în ziua de 28 septembrie 1968 a fost acela de a se aduna în jurul mormîntului său extrem de simplu din splendidul cimitir central al orașului și de a cinsti printr-un moment de reculegere memoria marelui muzician.

Un scurt cuvînt de evocare, rostit de secretarul Comitetului de organizare a festivalului, dr. Rudolf Pečman, a fost precedat de piesa corală *Din mîna destinului* de Josef Bohuslav Foerster (1859—1951) și urmat de corurile *O iubire* și *Dragoste nestatornică* ale lui Leoš Janáček, interpretate de corul bărbătesc « Foerster » din Brno, sub conducerea lui Karel Hradil.

Solemnitatea de deschidere oficială a fost organizată în sala festivă a noii Primării. Ea s-a deschis și s-a închis prin intonarea impresionantă a Fanfarelor din *Simfonietta* lui Janáček și a avut ca principală contribuție comunicarea profesorului dr. Jan Racek, președintele Comitetului de organizare al festivalului, care, după ce a rostit cuvîntul de deschidere și după ce a salutat pe participanții cehoslovaci și străini, a dezvoltat însăși tema festivalului, vorbind despre *Leoš Janáček et Musica Europaea*. El a accentuat asupra faptului că fenomenul vulcanic și revoluționar care a fost impunerea muzicii lui Janáček în conștiința contemporanilor săi este de fapt rezultatul unei îndelungate, aproape milenare, continuități în muzica cehă. O explicație a acestei

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

simptomatice continuităţi ar fi, după prof. Racek, situaţia geografică a acestui popor, într-un punct nodal al întîlnirii curentelor stilistice din arta europeană, a tendinţelor din cultura şi din procesele sociale ale Europei; ocupînd acest loc central, poporul ceh şi-a manifestat însă şi în muzică, fără întrerupere şi în toate situaţiile, propria şi autonoma sa gîndire muzicală, creînd o tradiţie de sănătoase legături muzicale folcloristice şi naţionale. Această dublă tradiţie de muzică autohtonă şi universală constituie specificitatea tipică a culturii muzicale cehe şi explică şi fenomenul Janáček, pe care — în continuare — prof. Racek l-a urmărit în multiplele lui contigenţe cu muzica generaţiei lui Claude Debussy, Richard Strauss, Gustav Mahler, comparîndu-i realizările cu cele ale lui Musorgski, Alfred Bruneanu sau Gustave Charpentier, sau chiar cu avantgardismul lui Igor Stravinski şi al lui Arnold Schönberg. În felul acesta, prof. Racek stabileşte nu numai valenţele mereu noi ale creaţiei lui Janáček cu muzica patriei sale şi cu muzica europeană a timpului, dar şi o cronologie stilistică a operei sale, în cadrul căreia s-ar profila distinct trei epoci creatoare, dintre care prima, care s-ar înscrie aproximativ între anii 1873 şi 1895, este epoca sintezei clasice-romantice cu directe implicaţii folclorice, epoca în care Janáček a scris prima sa operă — *Šarka* — şi dansurile orchestrale din Lašsko. A doua epocă se caracterizează prin realismul psihologic slav în tematică şi prin crearea unui limbaj muzical de origine cehoslovacă, cu ajutorul aşa-numitelor « Sprachmotive », sistem total opus atît dualismului tradiţional al ariei şi recitativului, cît şi sistemului leit-motivelor wagneriene. Epoca se deschide prin crearea operei *Jenufa* (1894—1903) şi cuprinde creaţii majore, ca de pildă opera *Călătoriile domnului Brouček* (1908—1917), corurile bărbăteşti *Kantor Halfar* (1906), *Maryčka Magdónova* (1907) sau *70 000* (1909), cantata de cameră *Jurnalul unui dispărut* (1918). În sfîrşit, cea de-a treia perioadă din creaţia compozitorului — în care stilul lui Janáček ar dobîndi trăsături impresioniste şi de aci ar parcurge un drum hotărîtor spre expresionism — ar cuprinde, în prima sa etapă, operele *Katja Kabanova* (1921) şi *Vulpea isteaţă* (1923), iar apoi operele *Cazul Makropulos* (1923—1925) şi *Din casa morţilor* (1927—1928), piese de muzică de cameră ca acel *Concertino* din 1925 sau *Capriccio* (1926), *Simfonietta* din 1926 şi marea *Missa Glagolithica*, ce datează din acelaş an — 1926. Pe temeiul oferit de aceste lucrări, prof. Racek ne-a conturat locul rezervat lui Janáček în lupta pentru muzica modernă cehoslovacă şi europeană.

Comunicarea, urmărită cu cel mai viu interes de toată asistenţa, a fost urmată de interpretarea impecabilă a suitei pentru sextet de suflători *Adolescenţa*, lucrare cu caracter evocator-memorialistic, la crearea căreia Janáček s-a simţit îndemnat după ce a audiat la Salzburg concertul celebrei « Société moderne des instruments à vent » din Paris.

Programul festivalului, foarte plin (cu cîte două sau chiar trei manifestări pe zi), a cuprins, din creaţia de operă a lui Janáček, operele *Jenufa* (sîmbătă 28 septembrie), *Din casa morţilor* (marţi 1 octombrie), *Vulpea isteaţă* (miercuri 2 octombrie), *Cazul Makropoulos* — excelent film-spectacol (joi, 3 octombrie) şi *Excursiile domnului Brouček* (sîmbătă 5 octombie). Spectacolele, pregătite cu deosebită grijă de ansamblul Operei din Brno, care poartă numele compozitorului, s-au bucurat de o mare afluenţă a publicului şi de un real succes. Ele au constituit o ilustrare vie a capacităţilor creatoare ale lui Janáček în acest gen al creaţiei muzicale, care a fost practicat cu deosebită predilecţie de compozitor şi în care acesta şi-a dezvăluit cel mai limpede intenţiile de inovare în domeniul operei şi în limbajul muzical. Ele au reprezentat însă, în acelaşi timp, un serios examen al echipei Teatrului de operă din Brno şi al principalilor interpreţi. Deşi teatrul — ca şi Janáček însuşi — practică o formulă de spectacol în care personalităţile interpretative se estompează într-un larg colectiv de elemente folosite masiv, pe cît se poate fără roluri foarte pline alături de adevărate figuraţii, s-au detaşat totuşi, dintre actori, soprana Libuše Domaninská, în rolul Jenufei din opera cu acelaş nume (sau mai exact: *Její Pastorkyňa*), Vilém Přibyl în rolul lui Laco şi Maria Steinerova în rolul plin de o fervoare sumbră al paracliserii Buryjovka din aceeaşi operă, Sylvia Kodeteva în rolul vulpii din *Vulpea isteaţă*, Vladimir Krejčik, ca Števa în *Jenufa* şi vulpoiul din *Vulpea isteaţă*, Jindra Pokorna în rolul lui Alei, băiatul tătarul din *Din casa morţilor*, precum şi Antonin Jurečka în Filka Morozov din acelaşi spectacol şi în rolul lui Brouček din opera cu acest subiect. Spectacolele de operă au fost susţinute de o orchestră foarte bine pregătită, şi cu instrumente şi instrumentişti de o reală valoare, care a făcut faţă la superlativ partiturilor dificile ale lui Janáček, sub conducerea impecabilă a dirijorului František Jílek. Ansamblurile vocale şi corale, pregătite sub supravegherea lui Jiři Kubica, au venit să completeze această impresie de lucru închegat, rotund, nuanţat, în reprezentaţiile de operă ale festivalului. O menţiune specială pentru scenografie (František Tröster) şi mai cu seamă pentru regie, semnată de Miloš Wasserbauer, specialist recunoscut, care pune în scenă operele lui Janáček de patru decenii în toată Europa.

Deşi la prezentarea imediat succesivă a operelor soluţiile regizorale nu s-au dovedit lipsite de unele repetări sau îngroşate de unele prea vizibile insistenţe, se poate aprecia dorinţa ferventă a reeiei de a servi libretul şi partitura şi de a folosi toate mijloacele pe care imaginaţia regizorală şi tehnica de scenă modernă — într-un teatru construit vădit şi cu asemenea intenţii, nu numai cu preocupări decorative — le pun la dispoziţia reprezentaţiei.

Deosebit de bine venită, în foaierul samptuos al teatrului a fost deschisă tot timpul festivalului expoziţia de fotografii a operelor lui Janáček în străinătate, organizată de Teatrul de operă (E. Dufková, V. Štolfa, A. Vobejda) şi de Secţia de istoria muzicii a Muzeului Morav din Brno (T. Straková, S. Přibánová); ea ne-a demonstrat convingător răspîndirea europeană a creaţiei de operă a lui Janáček, gen de predilecţie al compozitorului.

Alătui de opere, în programul festivalului au fost înscrise două concerte corale. În primul,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cuprinzînd lucrări vocal-simfonice, am ascultat *Balada muntelui Blanik* şi cantata *Copilul muzicantului pribeag*, adevărate legende populare, străbătute, prima de un puternic suflu epic şi evocator, cea de a doua de o nesfîrşită tristeţe, accentuată de caracterul elegiac al tratării instrumentale. Deosebit de impresionantă a fost executarea *Missei Glagolitice*, un adevărat monument al creaţiei vocal-simfonice a compozitorului, realizată cu concursul solistic al artiştilor operei din Brno Libuše Domaninská — soprană, Jiří Olejniček — tenor, Richard Novák — bas şi al profesoarei Vlasta Linhartová — alto. Jiří Waldhans a condus cu atenţie şi cu gesturi sigure orchestra şi corul Filarmonicii de stat din Brno, ansamblu excelent, pe care am avut ocazia să-l apreciem în toată desfăşurarea festivalului. Totuşi un anume stil, prea viguros, în interpretare, ca şi ingratitudinea localului, care nu fusese construit la timpul său în scopuri muzicale, a creat o oarecare distanţă între mulţumirea pe care am resimţit-o la alte manifestări şi sentimentul pe care l-am păstrat după acest concert, distanţă resimţită şi cu ocazia celuilalt concert coral — a capella sau cu mici acompaniamente instrumentale în genul muzicii de cameră — pe care ni l-a oferit în aceeaşi sală, peste o săptămînă, Corul Moravan creat acum cîteva decenii, în spiritul lui Janáček, de Josef Veselka şi condus acum de Jan Řezniček, precum şi Corul ceh de femei din Praga, la conducerea căruia a fost chemat acelaşi Josef Veselka. Au contribuit la realizarea concertului soliştii Jarmila Hladiková-Ševčiková — soprană, Miroslav Šrejda — tenor şi Jan Řezniček — bariton, precum şi flautistul Arnošt Bourek, harpista Milena Šperlova şi pianista Emila Vévodová-Tomášková, toţi din Brno. Programul a cuprins, printre altele, corurile *O, război*, *Rămas bun*, *Vrăjitoarea din amurg*, *Maryčka Magdónova* pe versuri de Petr Bezruč (1906) *Urmă de lup* pe textul lui Jaroslav Vrchlický (1916), *Nebunul pribeag* pe versuri de Rabindranath Tagore (1922), *Cei şaptezeci de mii* pe versurile lui Petr Bezruč (1910), precum şi tripticul *Cîntece din Hradčany* compuse pe versuri de F. S. Procházka (1916).

Desfăşurate într-o sală mult mai potrivită ca ambianţă şi cu o sonoritate într-adevăr bună, sala operei vechi (actualul teatru Mahenovo), concertele de muzică de cameră ne-au prezentat o parte, deosebit de interesantă, din creaţia instrumentală şi vocală a compozitorului şi cîteva repere de comparaţie din muzica europeană contemporană. Am ascultat, astfel, sub conducerea muzicală a lui Jan Štyck, mica suită de cameră constituită din cele 18 *Proverbe populare* (*Říkadla* — 1927) pentru nouă voci şi o mică formaţie instrumentală sui-generis, în compunerea căreia intră şi ocarine, precum şi *Concertino* (1926) în patru mişcări (Moderato, Piu mosso, Con motto şi Allegro), urmate, în acelaşi concert, de *Vulpea* de Stravinski — compusă, aşa cum însuşi compozitorul a menţionat, pe baza unor basme populare ruse, deci comparabilă şi sub acest unghi de vedere cu *Proverbele populare* ale lui Janáček — , precum şi *Concertul în mi bemol* pentru orchestră de cameră al lui Stravinski, ca un element de paralelă cu *Concertino* de Janáček. În interpretarea lui František Veselka la vioară şi a Milenei Dratvová la pian am apreciat *Sonata* pentru vioară şi pian, iar Radislav Kvapil ne-a oferit o versiune personală, puternică şi colorată, a *Capriccio-lui* pentru pian la mîna stîngă şi ansamblu de cameră, pe care îl cunoşteam într-o interpretare mai reţinută, interpretare după care s-a realizat şi un scurt-metraj de televiziune pe care am avut ocazia să-l vizionăm într-una din dimineţile festivalului. În acelaşi concert, tenorul Vilém Přibyl şi altista Ivana Mixova ne-au depănat, cu concursul pianistului Milan Máša, *Insemnările unui dispărut*, compuse de Janáček în anii 1917—1919, pe versurile unui poet necunoscut.

O adevărată sărbătoare muzicală a reprezentat, în seara zilei de 3 octombrie, concertul Cvartetului Janáček, formaţie celebră, de nivel internaţional, care rivalizează cu Cvartetul Smetana şi cele mai bune cvartete din alte ţări de mare tradiţie muzicală.

Cvartetul este constituit din Jiři Trávníček, ca primă vioară, Adolf Sýkora la vioara a doua, Jiři Kratochvíl la violă şi Karel Krafka la violoncel; ei au interpretat cu multă poezie Cvartetul de coarde în sol minor, op. 10, de Claude Debussy, şi deosebit de pregnantele şi caracteristicile cvartete op. 6 de Béla Bartók şi op. 2 (*Scrisori intime*) de Leoš Janáček.

În concertele simfonice pe care le-am audiat, ni s-a dat prilejul să apreciem Orchestra filarmonică din Praga, condusă de un dirijor atît de apreciat şi de publicul bucureştean cum este Václav Smetáček, precum şi — mai ales — Filarmonica din Brno, care a strălucit sub conducerea cu adevărat magică — discretă, sobră, elegantă şi de o neasemuită inteligenţă şi sensibilitate muzicală — a lui Václav Neumann.

Programul concertului acestei din urmă formaţii a fost închinat lui Arthur Honegger, din creaţia căruia s-a executat magistral Simfonia a II-a, precum şi Psalmul simfonic *Regele David*, cu ajutorul Corului ceh din Praga (condus de Josef Veselka), al sopranei Libuše Domaninská, al tenorului Ivo Židek, pe care l-am remarcat şi în filmul-spectacol *Cazul Makropulos*, al altistei Ivana Mixova, şi al unor recitatori incomparabili cum s-au dovedit a fi Milan Friedl din Praga şi mai cu seamă Helena Kružikova din Brno.

În programul Filarmonicii din Praga am ascultat cele trei schiţe simfonice care constituie *Marea* lui Debussy — pe care le-am fi dorit poate mai muzical conturate şi executate cu mai multă participare — , *Concertul pentru violoncel şi orchestră op.* 1 de Bohuslav Martinů (1890—1959) într-o interpretare foarte bună a solistului Josef Chuchro din Praga, şi o splendidă interpretare orchestrală a *Sinfoniettei* lui Janáček, ale cărei 5 părţi (Allegretto, Andante, Moderato, Allegretto şi Allegro) au strălucit rînd pe rînd, cu ritmica lor atît de diversă, cu caracteristici deosebite în privinţa construcţiei formale şi a înveşmîntării orchestrale, cu lirismul suav impregnat de nostalgie melancolică al paginilor mediane, precedate şi urmate de intonaţii jucăuşe de dans popular, totul introdus şi încheiat prin alămurile festive, care dau un caracter insolit şi măreţ totodată întregii lucrări. Şi ce se putea simţi la stingerea ultimelor ecouri ale acestor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fanfare (realizate cu o excepţională măestrie instrumentală de suflătorii Filarmonicilor din Praga şi Brno) decît o mare admiraţie pentru compozitor şi interpreţi, dar şi un dublu regret: acela că Janáček nu a scris decît *o singură* simfonie (şi aceasta la vîrsta de 72 de ani!) şi că, prin executarea acestei *Sinfoniette* se încheia nu numai concertul, dar şi cel de al III-lea Festival muzical internaţional de la Brno!

★

La festival şi la lucrările şi manifestările prilejuite de el au participat, din partea română, o delegaţie a Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Scoialiste România, care a fost condusă de Mircea Voicana, şeful Sectorului de istoria muzicii, şi a cuprins pe Alfred Hoffman, cercetător principal, şi pe Clemansa-Liliana Firca, cercetător ştiinţific în acelaşi sector. De asemenea au participat, din partea Comitetului pentru Cultură şi Artă, compozitorul Tiberiu Olah şi muzicologul Gheorghe Firca.

Cu ocazia festivalului, delegaţii români au urmărit şi alte manifestări muzicale şi muzicologice care au fost organizate la Brno, Praga şi Bratislava.

Printre aceste manifestări trebuie să menţionăm, în primul rînd, vizitarea muzeului Janáček de la Brno, cu explicaţii ample ale conducătoarei acestei instituţii culturale de prim ordin, dr. Teodora Straková. De asemenea trebuie subliniată autentica bunăvoinţă şi bucurie cu care dr. Straková şi colaboratorii săi direcţi, printre care sîntem datori să cităm numele dr. Karel Sychnal, ne-au împărtăşit şi ne-au arătat problemele şi rezultatele muncii lor ştiinţifice, prilejuindu-ne cîteva schimburi de experienţă cu adevărat fructuoase. Muzeul, care este de fapt un centru ştiinţific muzicologic recunoscut nu numai în Cehoslovacia, ci şi peste hotare, posedă o arhivă de documente şi de manuscrise de istorie muzicală cu adevărat impresionantă (peste 30 000 manuscrise şi circa 7 000 cărţi rare), pentru care desfăşuoară o laborioasă şi apreciată muncă de inventariere şi descriere, de identificare şi catalogare (catalog sistematic, pe forme şi tipuri, catalog de compozitori, catalog de copişti, catalog de autori de texte, catalog de librete, catalog de programe, catalog de autori de critică, catalog al criticilor muzicale), cu un personal calificat şi cu cei mai buni colaboratori externi — reuşind să pună în valoare creaţia compozitorilor cehi, pe care îi publică în excelenta colecţie « Musica Antiqua Bohemica » (peste 65 de numere apărute pînă în prezent), precum şi în valoroasa colecţie « Musica viva », pusă la punct după ultimele exigenţe ştiinţfiice.

Este o organizare şi o activitate ştiinţifică de la care se pot lua multe exemple.

Pentru delegaţia română, Alena Nemcova, amabila colaboratoare a Centrului de informare a organizat o a doua audiţie, care a avut loc la Muzeul Janáček, în evocatoarea ambianţă a expoziţiei de partituri de muzică contemporană cehoslovacă, etalate în jurul orgii instalate de Janáček, pe care ani de zile acesta şi-a predat lecţiile (după cum se ştie, Conservatorul din Brno a început ca o şcoală de orgă) şi şi-a realizat compoziţiile. Am ascultat în cadrul acestei audiţii speciale foarte interesantele *Exerciţii pentru Gydli* de Jan Kapr, *Cvartetul* al treilea de coarde de Marek Kopelent, *Kontemplation* pentru orchestră de cameră de acelaşi compozitor şi *Duodrama* pentru clarinet şi pian de Václav Kučera. Tot cu sprijinul Centrului de informare, s-au organizat, în sala de vizionări a Casei Cinematografiei, două prezentări de filme înguste, una fiind destinată operei *Cazul Makropoulos* de Janáček, într-o interpretare cu totul modernă, pe linia concepţiei compozitoului. Cealaltă vizionare a înmănunchiat cinci scurt-metraje, unul dintre ele — foarte documentat —, avînd ca temă activitatea Cvartetului Janáček, iar celelalte fiind construite pe muzica lui Janáček (Capriccio, Concertino) sau a altor compozitori (J. Berg — *Intoarcerea lui Odisseu*, Pavel Blatný — 10′30″); latura muzicală a acestor mici creaţii cinematografice a fost deosebit de interesantă dar, poate tocmai prin aceasta, a ieşit încă mai mult în evidenţă nefireasca împerechiere a unor « subiecte » amenajate ad-hoc şi aducînd în mod fortuit doza inevitabilă de arbitrar, pe un suport muzical care, nefiind conceput ca muzică ilustrativă şi nici măcar ca muzică programatică în adevăratul sens al cuvîntului, trăieşte în sine şi se dispensează oricînd de asemenea « traduceri » sau « completări », sau chiar numai « portaltoiuri ».

Toate aceste manifestări au avut, însă, pe lîngă meritele lor intrinseci, şi capacitatea de a dovedi tuturor celor ce am participat la ele, deosebita muzicalitate a acestui popor, în toate straturile sale, muzicalitate pe care o realizează nu numai în sensul unor native înclinaţii şi uşurinţe de exprimare şi percepere, dar şi printr-o permanenă atenţie, o permanentă prezenţă a muzicii în configuraţia tuturor celorlalte arte, a întregii culturi cehoslovace, a întregii vieţi sociale a omului cehoslovac. În felul acesta, se poate vorbi, într-adevăr, de o prezenţă continuă şi adesea preponderentă a factorului muzical. Pe această linie vrem să aducem un exemplu: în catedrala Petru şi Pavel din Brno se oficiau în dimineaţa zilei de sîmbătă 27 septembrie un număr impresionant de căsătorii. Perechile se succedau, rînd pe rînd, în faţa altarului, însoţite de rude şi prieteni, fiecare ceremonie de căsătorie desfăşurîndu-se pe un mic concert de orgă, constituit din mereu alte piese în cadrul unei scheme, totuşi, unitare: un marş de intrare, o piesă lirică, o piesă gravă şi de interiorizare, altă piesă dansantă în momentul în care cortegiul nupţial înconjoară masa sfinţită şi pe oficianţi, şi la sfîrşit, un marş nupţial triumfal. Ceea ce vrem să subliniem este că, dorind să vizităm acest monument de artă şi istorie, am asistat, astfel, la un imens şi impresionant concert de orgă, dat de un adevărat maestru, profesorul Vladimir Hawlik, a cărui artă regretăm că n-am avut ocazia să o admirăm la Bucureşti (ne-a vizitat ţara în cursul anului 1968). Dacă într-o asemenea ocazie, în care muzica îşi îndeplineşte funcţia sa de « serviciu », satisfacţia estetică poate să atingă culmi atît de înalte, este cu totul firesc şi explicabil nivelul deosebit de ridicat al întregii vieţi muzicale a acestui popor, care ştie să facă muzică, ştie să o asculte, cunoaşte arta de a-şi promova artiştii şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

totodată pe aceea de a recunoaşte şi stimula — în interesul muzicii — chiar şi capacităţile din afara graniţelor proprii.

În această ultimă ordine de idei ne-a făcut o deosebită plăcere succesul compatriotului nostru Vasile Micu care a susţinut, marţi 8 octombrie a.c, în biserica sf. Iacob din Praga concertul de deschidere a ciclului internaţional de istorie a muzicii sacre, organizat pentru tineret; programul a fost întîmpinat cu o deosebită căldură de un public extrem de serios şi covîrşitor de numeros.

Asupra manifestărilor pe care le-am urmărit la Praga, cetate incontestabilă a muzicii, atît prin tradiţia ei multiseculară cît şi prin realizările sale actuale, nu este cazul, tocmai din aceste motive, să insistăm aci mai mult. Nu putem, însă, să nu menţionăm emoţia deosebită pe care ţi-o prilejuieşte un spectacol în teatrul central, a cărui sală istorică a fost martoră a succeselor publice ale lui Mozart, ale cărui prime audiţii le-a adăpostit sau, la antipodul acestei instituţii publice, casa de retragere şi reculegere din Bertramka, unde Mozart s-a claustrat spre a isprăvi, în poetica sa grădină, partitura lui *Don Juan*. Transformată astăzi în muzeu-casă memorială, Bertramka ne-a înlesnit şi o privire geografică sintetică a răspîndirii muzicienilor de pe teritoriul Cehoslovaciei în centrele muzicale ale Europei, în epoca contemporană lui Mozart şi în decenile ce i-au urmat. Iată, pe scurt, extrasă din harta care domină prima sală a acestui muzeu, lista punctelor şi personalităţilor de contact ceh şi slovac — de o parte, european — de altă parte, ale secolului XVIII şi începutului secolului XIX: Hamburg (A. Reicha), Hannover (J. K. Ambrozi), München (J. Fiala), Freising (J. A. Planicky), Rezno (V. Kneznek), Karlsruhe (J. V. Kalivoda, F. M. Pochacek), Mannheim (J. V. Stamic, J. Cart, A Fils, F. X. Richter, K. Stanitz, F. J. Stastny), Bonn (A. Reicha, J. Reicha), Gotha (J. A. Benda, D. Hataš, F. A. Ernst), Jena (P. Konvalinka), Leipzig. (B. F. Hŭrka), Freiberg (K. J. Demantius), Dresden (J. D. Zelenka, A. Jelinek, J. J. Neruda), Berlin-Potsdam (familia Benda), Petrograd (J. A. Mareš, F. Bauer, K. Lan, A. Vančura, J. Práć, A. J. Sychra) Moscova (I. Held, F. Tŭma, A. J. Sychra, F. X. Blyma), Varşovia (J. Javŭrek, J. Steffani, V. Zivný), Brest-Litovsk (J. Held), Esterháza (P. Vranitzky), Ostřihom (P. L. Mašek), Viena (V. Jirovec, P. L. Mašek, L. Jansa, F. Kaner, V. Cerný, J. A. F. Míča, F. L. Gassmann, J. Jelínek, L. A. Koželuh, F. Kramar, J. Moscheles, V. Pichl, V. A. Ruzička, F. Tŭma, J. K. Vaňhal, J. H. V. Voříšek, F. Bauer, J Beneš, V. Hanška, V. Matějka, J. Mejdřický, J. E. Dolezalek, J. V. Dorit, J. Fiala, J. Fridlovsky, F. Hòřlka, A. Kraft, J. Lipavský), Roma (F. Lanska), Padova (B. M. Cernohosky), Bologna (Myslivčeck), Salzburg (J. I. F. Biber), Milano (H. A. Jelínek), Paris (J. L. Dusik, V. Jirovec, J. Kohont, J. K. Krumpholz, A. Reicha, J. V. Stich-Punto, J. Dessau), Londra (B. Finger, F. Kočvara, J. L. Dusik, V. Jirovec, A. Kammel), Bruxelles (T. Hosa-Mělník) New-York (A. F. Heinrich) etc.

Cu aceste impresii copleşitoare am părăsit Praga muzicii şi ne-am oprit, în drum spre ţară, la Bratislava, unde o seamă dintre personalităţile şi activiştii vieţii muzicale slovace au ţinut să ne întîmpine cu o deosebită prietenie şi căldură şi să ne informeze cu cea mai binevoitoare răbdare despre problemele şi realizările muzicii slovace din trecut şi de azi. În acest scop am avut întrevederi cu conducerea Filarmonicii din Bratislava, cu organele muzicale ale Radiodifuziunii slovace şi cu muzicologii Muzeului Naţional Slovac. Directorul Filarmonicii, profesorul Ladislau Mokry, care ne-a surprins şi printr-o foarte bună limbă română în care ne-a întreţinut, are de mulţi ani legături destul de strînse cu ţara noastră şi s-a dovedit deplin informat de succesele creatorilor şi interpreţilor noştri şi tot pe atîta de interesat în dezvoltarea relaţiilor cultural-muziale româno-slovace. Răspunzînd amabilei sale invitaţii am asistat, în cadrul habsburgic al sălii renovate a Redutei, la un concert cu totul remarcabil al orchestrei de cameră slovace. S-a executat *Simfonia* în Sol major nr. 2 de Antonio Vivaldi, *Concerto grosso* op. 6, nr. 2 în Fa major de Arcangelo Corelli, *Simfonia* nr. 10 de Francesco Manfredini, *Concertul* pentru vioară nr. 7 în Re minor şi *Simfonia* nr. 5 în Re major de Tomasso Albinoni. Orchestra este constituită din 11 eminenţi solişti şi a fost organizată în 1960 de Bohdan Warchal care o conduce în continuare, neobosit şi fără să se descurajeze, cu toate că a avut de întîmpinat greutăţi deosebite, printre care şi regretabilele dispariţii succesive (ultima într-un accident de automobil, la numai cîteva zile înainte de concertul pe care l-am ascultat) a unora dintre colaboratorii săi cei mai merituoşi. Depăşind toate aceste greutăţi, orchestra sună ca un instrument perfect, dovedindu-se a fi un colectiv sudat şi de o mare muzicalitate, echivalînd, în repertoriu şi realizări, cu cele mai bune ansambluri europene din acest gen.

Aşa se şi explică succesul său internaţional, dobîndit în oraşe de renume muzical ca Viena, Roma, Stuttgart, Salzburg, Praga, Belgrad, Bruxelles, Stockholm, Varşovia, Anvers, Bari, Berlin, Cracovia, Dresda, Gand, Graz, Karlsruhe, Linz, Ljubljana, Messina, Milano, Sarajevo, Wiesbaden, Zagreb şi în alte localităţi europene. Este păcat că la această enumerare nu putem adăuga, încă, Bucureştiul, Clujul, Timişoara.

Un centru de activitate muzicală care prezintă, fără îndoială, interes nu numai pentru ceea ce reprezintă el în tabloul general al muzicii cehe şi slovace, dar şi pentru dorinţa subliniată de colaborarea cu muzica şi muzicologia românească, este Radiodifuziunea slovacă. La secţiunea muzicală, al cărei responsabil este Maroš Vajdička, am fost întîmpinaţi cu prietenească solicitudine şi ni s-a creat posibilitatea de a vizita minunatul studio de muzică electronică, pe care îl conduce compozitorul Peter Kolman, în colaborare cu un select grup de ingineri şi tehnicieni. În studio am profitat de o prezentare generală a instalaţiilor şi a aparatajului precum şi a modului în care se operează cu ele şi am ascultat piesa *Ontogenesis* de Josef Malovetz, care a fost remarcată şi premiată în cursul acestui an în concursul organizat de periodicul « Tribune » la Paris. Este de menţionat că Malovetz, în vîrstă de 35 de ani, a fost elev al lui Sommer la Academia din Praga şi se ocupă de patru ani de muzica electronică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dintre realizările colegilor săi de breaslă am cunoscut, tot prin intermediul Radiodifuziunii slovace, cîteva lucrări are au figurat în programul Festivalului de la Graz din anul acesta: *Trei piese pentru orchestră* de Eugen Suchon, *Muzică pentru balet* de Ivan Parik, *Karikaturi* de Ilya Zeljenka, *Studii orchestrale* de Ján Cikker şi *Monumento per sei milioni* de Peter Kolman.

Sînt lucrări foarte interesante, care vădesc atît preocuparea pentru crearea unui limbaj contemporan cît şi personalitatea distinctă a creaţiei muzicale slovace în muzica cehoslovacă şi în cea europeană contemporană. Aceste preocupări continuă astfel o veche tradiţie prin care pe plan muzical poporul slovac se contura cu caracteristicile sale specifice atît în arta folclorică cît şi în creaţia cultă. Predecesori ca Anton Zimmermann şi alţii, pe care cercetătorii slovaci îi studiază şi îi editează, făcînd prin aceasta nu numai gesturi cu semnificaţie de pioşenie ci adevărate acte de cultură muzicală, au dovedit de mult capacităţile de creaţie ale poporului slovac. De aceste realizări se ocupă grupul de cercetători care, într-o tehnică avansată, cu mijloace documentare şi de sistematizare din cele mai riguroase, urmăresc să pună în valoare toate monumentele muzicale ale Slovaciei, începînd de la cele de creaţie populară, pînă la marile fonduri arhivistice cu caracter muzical ale vechilor instituţii eclesiastice— episcopale şi mănăstireşti — din partea locului. În întîlnirea pe care am avut-o la Hrad, unde este adăpostită această secţiune a Muzeului Naţional Slovac, am admirat o parte din colecţia de vechi instrumente muzicale adunate de Mašak şi am avut un interesant schimb de informaţii şi păreri cu cercetătorii dr. Balova şi Darina Mudra, care ne-au informat şi asupra metodologiei de lucru în cadrul RISM (Kassel) cu care colaborează direct.

Pentru toate aceste contacte, grupul român datorează mulţumiri speciale colaboratorilor Radiodifuziunii slovace Zdenka Bernátová, Irena Holáková şi mai cu seamă, Etelka Čárska, care ne-au organizat şi programat vizitele, ne-au însoţit permanent în deplasările pe care le-am făcut, ne-au dat toate lămuririle necesare, şi prin a căror deosebită amabilitate am ajuns în posesia unui bogat şi valoros material documentar — cărţi, partituri, discuri.

Călătoria prin Cehoslovacia a delegaţiei Institutului de Istoria Artei, iniţiată ca o participare la Festivalul şi Colocviul muzicologic *Janáček et Musica Europaea*, s-a transformat, astfel, într-o adevărată călătorie de studii, al cărei prim obiectiv, acela de informare generală şi contact, se poate spune că a fost, cu sprijinul prietenilor cehoslovaci, realizat.

Faptul că nu toate instituţiile au putut fi abordate în această călătorie — este vorba în primul rînd de Institutele de muzicologie ale Academiei din Praga şi de la Bratislava — nu scade valoarea şi caracterul de generalitate al contactelor realizate. Completarea legăturilor se va putea face cu uşurinţă, sperăm, în viitoarele deplasări ale membrilor Institutului nostru.

MIRCEA VOICANA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

R E C E N Z I I

EMANOIL CIOMAC

George Enescu

Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 217 p.

Bibliografia enesciană se îmbogăţeşte mereu şi latura memorialistică nu este cea mai puţin reprezentată; alături de amintirile lui Ion Dobrogeanu-Gherea, volumul *Enescu* de Emanoil Ciomac, apărut cu puţin înainte, vine să aducă şi el mărturia unui prieten şi colaborator.

Spre deosebire de Dobrogeanu-Gherea, ale cărui evocări au un caracter pur narativ, Ciomac nu povesteşte doar amintirile sale despre Maestru, ci încearcă — de pe poziţia criticului muzical cu bogată experienţă — şi o privire de analist, o judecată estetică asupra creaţiei. Om de litere cu o instrucţie muzicală superioară şi mai ales dotat cu o foarte fină intuiţie artistică, Ciomac ştie să găsească de cele mai multe ori nuanţa exactă, remarca ascuţită, opinia judicioasă, chiar dacă nu întotdeauna întemeiată pe argumente strict muzicale.

Sînt în paginile cărţii observaţii de un extrem interes, mai ales cu privire la arta interpretativă a lui Enescu, ca de exemplu relevarea unei particularităţi a jocului său violonistic — înlocuirea pauzei de respiraţie dintre fraze cu o schimbare de timbru într-o fluenţă continuă, ceea ce dădea liniei sale melodice o supleţe « de creangă vie şi mlădioasă », cu totul aparte.

În prezentarea creaţiei, cîteodată analitică sau (şi aici reuşita e mai deplină) cu tendinţe spre eseu, autorul reia uneori cronici publicate cîndva, ca de pildă capitolele despre *Simfonia a III-a* şi *Oedip*. Avînd avantajul spontaneităţii, notaţiei imediate, ele aduc un parfum de epocă, entuziasmul proaspăt, nealterat de trecerea anilor. Multe interpretări critice se bazează pe opinii exprimate cîndva chiar de compozitor şi ele capătă o gravitate impresionantă susţinute de formule ca « Maestrul mi-a spus adesea. . . », « ştiu chiar de la George Enescu. . ».

Uneori însă ideile « datează » şi judecăţile infirmate sau măcar nuanţate de exegeza enesciană de mai tîrziu au un uşor aer vetust. Cu atît mai mult cu cît un exces de literaturizare, o insuficientă ancorare în fenomenul muzical pur, pun sub semnul întrebării unele opinii, depăşite azi, ca de pildă demarcaţia prea categorică între operele « româneşti » şi « universale » de pînă la *Sonata a III-a*.

Dar adevărata valoare a cărţii stă în autenticitatea ei de document uman. Pe Emanoil Ciomac l-au legat de Enescu nu numai relaţii profesionale (şi acestea foarte strînse, criticul fiind acela care a tradus din limba franceză, sub atenta supraveghere a Maestrului, libretul lui *Oedip*), ci mai ales o lungă şi trainică prietenie. Ciomac a fost dintre puţinii oameni care au avut acces la universul intim artistic, moral şi spiritual al maestrului, atît de rezervat, de discret, în contactul cu cei din preajmă. De aici, nota de veridicitate absolută, de viaţă ce palpită în relatările autorului, ca şi un mare procent de inedit în argumentări, citate, anecdote. Interesante şi inatacabile prin poziţia autorului, sînt mărturiile sale într-o chestiune mult comentată — şi nu de pe poziţiile cele mai obiective — aceea a relaţiilor şi căsătoriei lui Enescu cu Maria Cantacuzino. Prieten al casei, participant constant la viaţa ei cotidiană, Ciomac, prin relatarea sa, pune problema în lumina ei adevărată, precizînd cu tact şi fără idei preconcepute locul, rolul femeii iubite în viaţa compozitorului.

Ediţia este îngrijită de Clemansa Liliana Firca, căreia i-a revenit sarcina, destul de grea, de a ordona (şi uneori chiar de a completa, în spiritul unor notaţii fugare) manuscrisul aflat în stadiul unei prime redactări. O scurtă introducere, semnată de îngrijitoarea de ediţie, conturează în cîteva linii bine desenate momentul evoluţiei criticii muzi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cale românești în care se integrează Em. Ciomac și caracterizează cu pertinență contribuția acestuia la istoria noastră artistică.

Apariția acestei cărți are o dublă însemnătate: ea este, cum am arătat, o caldă și autentică mărturie asupra vieții și operei marelui nostru compozitor și totodată reintroduce în circuitul valorilor noastre un nume marcant, o personalitate de mare eficiență și popularitate în viața culturală dintre cele două războaie, Emanoil Ciomac.

ELENA ZOTTOVICEANU

MIHAIL JORA

Momente muzicale

Între anii 1937 și 1941, ziarul *Timpul* publica o serie de articole semnate de compozitorul Mihail Jora în care, « zugrăvind viața muzicală românească din acele vremuri, cu umbrele și luminile ei, autorul se silea să risipească pe cele dintîi și să aducă prinos de laudă celorlalte »[1].

Aceste articole — cărora li s-au adăugat: nota *Felix Weingartner*, apărută în *Revista vremii* (București, 1923); cronicile semnate Ariel și publicate în *Săptămîna muncii intelectuale și artistice* (București, 1924); discursurile rostite de Mihail Jora la sărbătorirea a 60 de ani de viață ai maestrului Enescu (publicat în noiembrie 1941 în *Revista Fundațiilor*) și la comemorarea a șase luni de la moartea marelui artist (discurs publicat în *Analele Academiei Române*, București, 1955) — au fost adunate de autor la începutul deceniului al cincilea și au văzut de curînd lumina tiparului în volumul realizat de Editura muzicală a Uniunii compozitorilor (București, 1968, 304 p.).

Inițiativa editurii este meritorie și reprezintă continuarea firească a acțiunii de retipărire a unor pagini semnate de muzicieni români de prestigiu, care au stăruit spre afirmarea culturii muzicale în România. Cititorului de astăzi i se oferă astfel posibilitatea cunoașterii unor aspecte inedite, pentru el, ale complexului fenomen muzical aparținînd unui trecut plin de contradicții, trecut în care se plămădeau elementele indispensabile făuririi prezentului nostru artistic.

În cazul de față avem de-a face cu unul dintre acei fini observatori de epocă ce pot pătrunde în adîncul lucrurilor și care, datorită unui instinct fără greș, dublat de o cunoaștere adîncă a datelor problemei, realizează o frescă în care jocurile de lumină și umbră impresionează puternic.

Criticul sau cronicarul nu este nici o clipă surprins în acea pasivitate circumspectă atît de des observată în rubricile cu dezbateri despre artă, iar imparțialitatea sa se manifestă tocmai printr-o luare fățișă de atitudine, atitudine care nu va cunoaște de loc influențele moderatoare ale prieteniilor sau ai altor parametri de ordin sentimental. Nimic nu este trecut cu vederea, totul este analizat și dezbătut cu o intransigență care nu urmărește altceva decît constructivul, mai-binele.

Așa se întîmplă, de pildă, cînd autorul ia atitudine împotriva imposturii artistice — *Rîia culturală*, *Năzdrăvănii muzicale* —, cînd atenția se îndreaptă spre situația instituțiilor muzicale — *Cîte ceva despre Academia regală de muzică*, *Operă română* —, cînd se discută problema învățămîntului muzical — *Profesori de muzică*.

De cîte ori, în cariera sa, compozitorul cedează locul criticului sau cronicarului muzical, pana lui Mihail Jora se avîntă cu aceeași pasiune pe linia propășirii culturii muzicale naționale. Opusurile noi ale confraților compozitori nu vor fi neglijate de ochiul critic al maestrului Jora; le găsim analizate în multe dintre « momentele » volumului și ne vom rezuma să le cităm pe cele despre *Nunta din Carpați* de Paul Constantinescu, *Simfonia în re minor* de D. Cuclin, *La seceriș* de Tiberiu Brediceanu sau *Kir Ianulea* de Sabin Drăgoi.

Figura centrală a antologiei este în mod neîndoielnic George Enescu, pe care îl găsim prezent în toate ipostazele personalității sale covîrșitoare. Înfrîngînd pentru o clipă periodizarea anunțată în prefață, autorul va adăuga mănunchiului de « povestiri, cronici, note, polemici și fantezii muzicale » scrise între anii 1937 și 1941, comunicarea intitulată *George Enescu, întemeietor de școală muzicală românească*, rostită la 21 octombrie 1955, cu prilejul comemorării la Ateneu, sub auspiciile Academiei, la șase luni de la moartea marelui muzician, omagiu adus încă o dată unui mare prieten, colaborator și maestru.

Semnificativ ni se pare un scurt fragment din scrierile lui Enescu, pe care maestrul Jora îl citează în comunicarea sus-amintită. Ne vom permite să îl transcriem pentru că credem că el reprezintă de fapt un punct de vedere aparținînd și autorului *Momentelor muzicale*:

« . . . Nu trăi cu frica de a face mai mult sau mai puțin decît vecinul dumitale. Dacă ai ceva de spus, spune-o, în felul dumitale, și va fi bine. Dacă n-ai nimic de spus, taci. N-o să fie mai puțin bine. Nu fi urmărit de ideea progresului artistic. În artă nu se progresează decît dacă umbli foarte încet. . . Originalitatea o capătă numai acela ce n-o caută. . . ». Și impresia devine certitudine o dată cu întoarcerea ultimei pagini a antologiei.

[1] Din prefața autorului, la volumul recent apărut — n. n.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dincolo de documentul important al istoriei muzicii româneşti, de instrumentul util pentru muzicologul de astăzi, volumul de « momente » ne face cunoştinţă cu personalitatea muzicianului multilateral care este academicianul Mihail Jora, cu crezurile sale privind arta pe care o slujeşte cu pasiune şi sinceritate.

Dar nu numai cu muzicianul, ci şi cu un consumat mînuitor de limbă, la fel de exigent cu cuvîntul ca şi cu subtilele desfăşurări contrapunctice. Şi nu o dată în cursul lecturii sîntem tentaţi să ne gîndim la Monsieur Croche, literatură tot atît de muzicală, exerciţiu literar tot atît de măiestrit. La Monsieur Croche, dar şi la lecturi extramuzicale, la *Oameni care au fost* sau la *Scrisorile* lui Ion Ghica, cu care *Momentele muzicale* au înrudiri stilistice în acea limbă făurită de vechea tradiţie culturală moldovenească.

VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

TUDOR CIORTEA

Cvartetele de Beethoven

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1968, 309 p.

Cum din păcate prea des se întîmplă, doar muzicianul de profesie sau melomanul pasionat ajung la fascinantul Beethoven al cvartetelor. Însă pentru mulţi dintre aceştia, cvartetele rămîn o muzică bizară, ce nu pare să corespundă direct imaginii Titanului; pentru publicul larg, iubitor de muzică, Beethoven este sinonim cu marea simfonie, de suflu mai mult romantic decît clasic, prin implicaţii programatice ca ale *Eroicei*, *Simfoniei Destinului* sau *Odei Bucuriei*.

Ceea ce chiar şi amatorul reuşeşte totuşi să surprindă este, aşa cum scrie Robert Bernard, « o dimensiune nouă pe care a dat-o muzicii: modul în care a pus-o sub stăpînirea energiei ». Sau, ceea ce spune Tudor Ciortea: « În meşteşugul lui Beethoven pulsează antinomiile dialectice. . . Sinteza pe care o propune lumea lui sonoră este făcută din răzvrătire şi consolare, din viziune şi pasiune, din umbră şi lumină » (p. 105). Prea puţini însă se apropie de celălalt Beethoven, care se exprimă cu mai puţină spectaculozitate, dar poate mult mai aproape de adevăr. « Personalitate faustică ce-şi pune probleme de gîndire muzicală cu o forţă de concepţie şi de concentrare nemaiîntîlnită pînă la el », îl defineşte Ciortea (p. 13).

Putem considera ca un mare eveniment apariţia cărţii compozitorului Tudor Ciortea despre cvartetele de Beethoven. Nu pentru că muzicologia noastră nu s-ar fi ocupat de aceste capodopere (Eugen Pricope le prezintă în cartea sa despre Beethoven, iar Wilhelm Berger le consacră cel mai important loc în al său *Ghid al muzicii de cameră*), ci pentru că autorul ne oferă analiza exhaustivă a tuturor acestor cvartete într-o manieră originală şi cu o înaltă ţinută ştiinţifică.

Pentru muzicianul în formare, mai ales, este o lucrare ce poate să-i devină carte de căpătîi, un excelent exemplu de privire lucidă şi în acelaşi timp pasionată a muzicii, de gîndire muzicologică clară şi logică.

Abordarea unei asemenea teme provine dintr-un puternic imbold, trezit de întrebări pe cît de fireşti, pe atît de tulburătoare în faţa unor opere zămislite de geniu.

« Motivul-teză » (ca să folosim o expresie preferată a autorului) al prezentei lucrări este căutarea acelui « cum » a fost scrisă această muzică sublimă şi enigmatică ce închide o lume atît de aparte şi totuşi atît de a tuturor. Este prima mare întrebare spre care curiozitatea se îndreaptă. Pentru artistul creator, aceasta constituie o chestiune de meşteşug. Pentru simplul iubitor de artă este iluzia că, desluşind elementele construcţiei, găseşte cheia emoţiei puternice pe care o resimte.

Dar acest « cum » poate şi nu poate fi o explicaţie, pentru că tocmai din căutarea unui răspuns se nasc alte nedumeriri: « de ce », « pentru ce » a creat astfel?

Dacă în cazul lui « cum » lucrurile păreau mai palpabile, căutarea cauzelor, a scopului unei opere de artă devine o problemă ale cărei soluţii, multiple, nu se mai bazează pe date concrete. Cîteodată, compozitorul însuşi nu poate preciza « de ce » ori « pentru ce » a scris pentru o anumită formaţie sau o anumită lucrare. Necesitatea care l-a dus spre creaţie e uneori de domeniul subconştientului. Alteori, vreo explicaţie dată de compozitor, vreo întîmplare legată aparent de o lucrare au dus spre interpretări anecdotice. Chiar cei ce au căutat un sens profund filozofic pentru « de ce »-ul şi « pentru ce »-ul beethovenian nu au reuşit ades să scape de un dram de subiectivitate sau de literaturizare.

Tudor Ciortea se străduieşte să rămînă obiectiv, ferindu-se de anecdotic şi doar citînd pe alţii acolo unde astfel de comentarii s-au făcut prea din belşug. În unele momente cedează totuşi şi el ispitei, ca în cazul *choralului* din *cvartetul op. 132*.

Obiectivitatea de care vorbeam nu implică aici o analiză abstractă, matematică. « Cum-ul » nu se poate întemeia pe el însuşi în cercetarea artei. De aceea, Ciortea urmăreşte rezonanţa psihologică sau motivele afectiv-psihice ale cvartetelor, căutînd în muzică ceea ce este ea de fapt — artă a celor mai generalizate şi esenţializate trăiri ale spiritului.

Îndrăgostit de forma muzicală, Tudor Ciortea are asupra acesteia concepţia hegeliană, potrivit căreia conţinutul devine suprema justificare a formei. Urmăreşte ideea muzicală în devenirea ei, fără nici

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un fel de prejudecată profesională. Iată numai un exemplu: repriza părţii a doua (formă de sonată-scherzo) a *Cvartetului op. 59 nr. 1* o consideră din momentul apariţiei integrale a temei, chiar dacă este la dominantă. Majoritatea muzicologilor limitează această repriză numai la fragmentul concluziv al temei, fiindcă doar aici apare tonica; dar astfel se mutilează o idee intenţionat colorată de compozitor în două tonalităţi.

Autorul urmăreşte nu numai ceea ce a fost gînd conştient, clar conturat muzical, ci porneşte pe urma ideii aflate încă în germene, în subconştient. Aceasta apare ades cu mult înainte de forma ei definită, apare în lucrări mult anterioare celei în care se va cristaliza. Astfel observă « tensiunea intervalului de septimă » din *Cvartetul op. 18 nr. 3*, ce « prevesteşte marile întrebări pe care le va pune Beethoven în ultimele cvartete » (p. 39).

Ciortea dezvăluie formarea unei teme încă dintr-o minimă corelaţie dintre sunete: un interval. Dar acesta vine atît de încărcat de semnificaţii, încît capătă putere proprie, cvasi-tematică (finalul *Cvartetului op. 18 nr. 5*, intervalul de cvartă). Este un procedeu surprinzător de modern (să ne amintim numai de *Oedip*-ul enescian), procedeu utilizat genial în ultimele cvartete, în obsedantele « motive-teze ».

Autorul a pătruns cu o profunzime impresionantă pînă la cea mai firavă apariţie a « motivelor-teze » (încă din *Cvartetele op. 59 nr. 3, op. 74*). Chiar dacă acestea nu figurează ca atare în cvartetele mai sus-menţionate, principiul a fost expus: un singur gînd, cel iniţial, domină lucrarea. Totul nu face decît să-l dezbată şi să-l întregească.

Tudor Ciortea relevă şi un aspect mai puţin comentat al limbajului muzical beethovenian: unele inflexiuni modale, destul de frecvente. E şi firesc ca un muzicolog şi mai ales compozitor român să fie sensibil la aceasta, dată fiind natura modală a cîntului nostru popular. Atrage atenţia în special asupra cadenţărilor sau « lunecărilor » frigice întîlnite. Şi le întîlneşte des. Iată un mod caracteristic în acest sens din analiza *Cvartetului Razumovski nr. 2* — partea a patra: mi minorul se transformă într-un mod eolic prin desfiinţarea sensibilei şi cadenţările tipic modale, ajungînd într-un sol major de la care modulează printr-o « alunecare frigică ». Iar modul lidic al coralului din *Cvartetul op. 132*, mod contestat de unii, este demonstrat deosebit de convingător.

În analiza celui de-al treilea *Cvartet Razumovski* (finalul), expune o idee care va mai transpare şi cu alte prilejuri: « . . . culoarea modală a anumitor tonalităţi minore poate sugera configuraţia unei tematici înrudite, determinată de aceeaşi zonă de idei şi sentimente ». Poate este aici, nedeclarată, concepţia wagneriană despre o anumită încărcătură psihologică a tonalităţilor şi modurilor, concepţie care se trădează şi în analiza *Cvartetului op. 18 nr. 6*, înrudit prin « configuraţie tematică » cu *Sonata op. 22* pentru pian, ambele fiind scrise în aceeaşi tonalitate: si bemol major.

Primul capitol al cărţii urmăreşte formarea tînărului Beethoven şi, paralel, evoluţia genului cameral pînă la cvartet — formaţie care, prin mijloace sonore aparent reduse, a dus muzica spre cel mai abstractizat limbaj. În contextul lucrării, acest prim capitol ar părea puţin deconcertant pentru cei ce s-ar fi aşteptat la o altă introducere în subiect: poate la o mai largă comentare filozofică a acestei muzici ce abundă tocmai de sensuri filozofice, poate, în altă ordine de idei, la o mai amplă prezentare a celebrelor formaţii care au impus lumii cvartetele de Beethoven. Şi chiar, de ce n-am dori-o, a formaţiilor noastre care le-au dăruit publicului românesc, cum au fost cvartetul lui Enescu sau cvartetul Theodorescu, care le-au cîntat în ciclu integral. N-ar fi exclus ca şi aceste lucruri să îmbogăţească prezentul volum la o reeditare.

Însă capitolul întîi are o certă finalitate pedagogică. Această observaţie o putem face pentru întreaga carte, cu toate că autorul declară că « nu a urmărit un anumit scop didactic » (p. 18). Se adresează cititorului astfel încît acesta să poată înţelege cvartetul beethovenian drept sublima şi uimitoarea sinteză a strădaniilor de pînă la el, aşa cum ne apare creaţia lui Bach — inovaţie şi sinteză totodată, cînd ne gîndim la drumul limbajului polifonic.

Nu întîmplător a pătruns Beethoven pe acest tărîm tocmai în momentele cruciale ale evoluţiei spiritului său: tinereţea ce nu-şi cunoaşte decît elanurile şi visele (ciclul de cvartete op. 18), maturitatea puternică a unui om greu încercat. (op. 59, op. 74, op. 95; op. 127) şi înţeleapta seninătate a acelui « es muss sein », ce este atît de aproape de « catharsys »—ul Eladei antice. « Cvartetul reprezintă un cadru de permanentă sinteză », spune Ciortea. Şi totodată de permanente înnoiri, de căutări. Acest neastîmpăr inovator, ce reprezintă o condiţie *sine qua non* a creaţiei beethoveniene, l-a determinat pe Tudor Ciortea să afirme cu îndrăzneală o formă ca aceea de « sonată-scherzo » din *Cvartetul op. 59 nr. 1*, formă neexistentă în muzică pînă atunci. Ca să nu mai vorbim de ultimele cvartete, unde inovaţia e covîrşitoare.

Tudor Ciortea şi-a propus din capul locului unele soluţii originale. Cu multă modestie. Chiar prea multă, pentru că soluţiile, într-adevăr originale, sînt deosebit de interesante şi pledoaria pentru a le susţine este atît de temeinic argumentată, încît ne convinge că acestea ar putea fi singurele soluţii adevărate.

Lucrarea, rezultat al unei intense şi sistematice meditaţii, este deosebit de interesantă. E o lucrare de specialitate a cărei lectură se face cu pasiune, presupunînd o serioasă pregătire muzicală a cititorului şi cunoaşterea cvartetelor. Interesul pentru lectură se iveşte treptat, la adîncirea în studiu. Încordarea maximă se realizează în analiza cvartetelor *Marii Triade*. Este ceea ce se întîmplă şi la audiţia întregului ciclu de cvartete. Sau în studiul acestor cvartete.

Aparent o însuşire disjunctă de analize, lucrarea are totuşi o puternică dramaturgie interioară. Aceasta se concentrează în jurul « motivelor-teze» ce formează ideea ciclică a cărţii. Aici este în primul rînd marele merit al lui Ciortea, pentru faptul că a intuit tocmai acea consecvenţă beethoveniană, acel unic gînd (sau chiar obsesie) care se întrupează într-o anumită materie sonoră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stilul este captivant şi extrem de grăitor. Se caracterizează, în analiza primelor cvartete, prin claritate, sobrietate, distincţie. Pe parcurs se colorează din ce în ce mai intens, atingînd apogeul la *Cvartetele Razumovski*. Apoi revine la o simplitate şi în acelaşi timp o mare forţă de sugestie, culminînd cu formula lapidară şi încărcată de idei cînd vorbeşte de *Marea Fugă*, ca să se întoarcă la vorba domoală şi destinderea cu care a pornit, închizînd arcul, în momentul analizei « cvartetului-epilog ». S-ar putea spune că şi pe plan stilistic este sugerat acelaşi substrat psihologic al şirului cvartetelor, aceeaşi creştere continuă a încordării ce nu se rezolvă decît o dată cu ultimul acord.

Limba literară a lui Tudor Ciortea poate să ne surprindă uneori prin cuvinte şi expresii folosite într-un chip foarte personal; include unele neologisme proprii sau expresii dialectale. Uneori, observăm că se fereşte de termenii de specialitate consacraţi, atunci cînd i se pare că nu-s suficient de oportuni pentru un anume sens. Dar ceea ce spune, numai prin aceste cuvinte putea spune pentru a reda un conţinut atît de bogat. Şi iar simţim o umbră de regret că limba română nu-i o limbă de circulaţie universală. Pentru că, dacă prin traducerea şi difuzarea acestei cărţi muzicologia noastră ar cîştiga, cartea însăşi ar pierde acea savoare a graiului românesc pe care Tudor Ciortea a căutat s-o păstreze chiar într-o lucrare de specialitate.

ANCA JALOBEANU

Studii de muzicologie, vol. II.

Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966, 208 p.

Al doilea volum de studii de muzicologie continuă şi adînceşte preocupările pe care le vădea primul volum şi pe care le exprima prefaţa care îl însoţea.[1] Fără a depăşi însă micile imperfecţiuni de ordinul tehnicii redacţionale pe care le-am semnalat cu privire la alcătuirea primului volum, noua culegere menţine şi accentuează caracterul miscellaneu, întărit de varietatea tematicii, pe de o parte, de varietatea punctelor de vedere şi a modalităţilor din care pot fi abordate problemele, pe de altă parte.

Selecţia pe care am operat-o alcătuirii volumului de faţă ne prilejuieşte contactul (în general tot ca republicare, ale cărei date bibliografice nu se indică) cu studii şi articole dintre cele mai diferite, mergînd de la portretul-medalion închinat unor personalităţi ale muzicii româneşti — ca Mihail Jora, Constanţa Erbiceanu sau Alexandru Flechtenmacher — la analiza unora dintre operele sau trăsăturile majore ale creaţiei lui Enescu, de la studiile cu predominant accent sistematic şi documentar — ca şi cel închinat istoriei muzicii de orgă din România — la cele care urmăresc elucidarea unor procedee caracteristice ale folclorului (de pildă, cadenţele modale finale) sau problemele învăţămîntului preşcolar, spre a ajunge chiar la studii cu un caracter de mai largă generalizare teoretică urmărind preocupările teoretice din istoria muzicii noastre, sau rolul şi poziţia muzicianului ca gînditor.

De remarcat dintru început că în sumarul volumului de faţă, cu o pronunţată înclinare spre analiza muzicală, îşi face loc un eseu cu caracter polemic, *Muzicianul ca gînditor* (p. 189—209), semnat de George Bălan.

Utilizînd o metodă de expunere caracteristică pentru autor — polemica cu cititorul neînţelegător —, de data aceasta într-un context ştiinţific (volumul se adresează evident specialiştilor), prezumţia lui George Bălan apare oarecum falsă. Mottoul lămuritor ne făcea să sperăm că în cuprins se va discuta în principal dreptul şi capacitatea muzicii de a exprima o lume, că se va releva natura filozofică a gîndirii muzicale (cum de altfel autorul se explică în rezumatul lucrării). George Bălan însă pare a se adresa unui interlocutor neiniţiat, lipsit chiar de noţiuni elementare. Or, punînd preţ mai mult pe reaua voinţă, şi neîncrezător fiind în capacitatea de înţelegere a cititorului, involuntar temperatura autorului va scădea pe parcurs din cauza divagaţiilor, a explicaţiilor didacticiste, ajungîndu-se pînă la demonstraţia truismului. Şi este păcat că dorinţa iniţială a cititorului, aceea de a afla mai mult, se transformă în nevoia de a spune autorului că nici chiar « naivul » meloman n-a pus vreodată la îndoială geniul creatorului de muzică. Chiar abuzul de sinonime ale noţiunii de gîndire nu colorează, ci diluează ideea principală, care ni se pare importantă ca preocupare. Cu o viziune modificată în sensul celor remarcate aici, studii viitoare pot releva lucruri esenţiale şi curajoase pentru spiritul muzicologiei contemporane.

De un cu totul alt caracter, mult mai stufos ca documentaţie şi ca probleme aduse în discuţie, care este purtată pe un ton cu totul diferit, se prezintă contribuţia lui Liviu Rusu, *Perspective şi preocupări teoretice în istoria muzicii româneşti*, (p. 229—267).

Este de fapt, după cum reiese chiar din studiu, capitolul introductiv al unei lucrări mai largi, care va căuta să stabilească şi să analizeze, pe baza unei vaste demonstraţii istorice şi muzicale, bazele unei teorii a muzicii privită în corelaţie cu creaţia muzicală. Pentru început, autorul îşi pune problema

[1] Vezi Mircea Voicana şi Lucia Alexandrescu, *Studii de muzicologie*, vol. I, recenzie în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria *teatru, muzică, cinematografie*, tom. 13, 1966, nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limbajului muzical original al poporului român şi a influenţelor pe care le-a înregistrat de-a lungul bimilenarei sale existenţe. Această situare în perspectivele culturale şi istorice ale muzicii româneşti aduce în discuţie un nou mod de a privi raporturile de stil care s-au format între muzica populară şi cele trei valuri de influenţă religioasă, cel roman, cel slav şi cel grecesc tîrziu. Este drept însă că sarcinile preconizate de autor ar trebui întregite de o preocupare, prealabilă, de a determina cu garanţii ştiinţifice, deci pe baza unui material cît mai complet supus unor investigaţii de cea mai riguroasă metodă, însuşi acest fond autohton şi chiar aceste influenţe, ceea ce implică o muncă de determinare stilistică, tipologică şi funcţională. Liviu Rusu remarcă just că şi din punct de vedere teoretic este interesant de urmărit apariţia vocabularului muzical pe baza căruia se formează terminologia teoretică, precum şi folosirea diferitelor sisteme de notaţie muzicală.

În centrul preocupărilor autorului se situează precizarea momentului în care s-au ivit preocupările de ordin teoretic în cultura românească. El se ocupă pe larg de primele opere cu caracter teoretic care au fost tipărite în limba română, în secolul al XIX-lea, şi urmăreşte apoi dezvoltarea pe care au cunoscut-o asemenea preocupări în diverse categorii de lucrări, care constituie totodată şi diverse trepte ale evoluţiei problematicii teoretice muzicale din ţara noastră. Este vorba, în primul rînd, de lucrările scrise sub influenţa bizantină (la care este de adăugat acel specific fanariot pe care îl cunoaşte cultura postbizantină a secolelor al XVII-lea şi mai cu seamă al XVIII-lea); urmează lucrările care se datoresc influenţelor apusene şi, în sfîrşit, lucrările originale, care dezvoltă datele teoretice ale problemei muzicii. De aceea, autorul subliniază constatarea relaţiei dialectice dintre teorie şi practica muzicală, dintre elaboratul estetic şi teoretic şi activitatea de creaţie.

Cercetările pasionate ale unor merituoşi pedagogi, dintre care face parte şi Grigore Bărgăoanu, autor al articolului *Unele probleme ale învăţămîntului muzical preşcolar* (p. 269—282), oferă îmbietoare experimente, care în perspectiva învăţămîntului muzical din ţara noastră pot da bune rezultate.

Punînd la curent cititorul cu activitatea desfăşurată în acest sens de cercetările actuale, autorul demonstrează în principal un punct de vedere asupra chestiunii cînd şi cum trebuie începută şi făcută educaţia muzicală a începătorilor. Argumentele sale se susţin pe baza unei documentări din domenii auxiliare muzicii, ca medicina, psihologia, pedagogia generală, etnomuzicologia. Analiza principiilor de educaţie muzicală — văzută ca un complex — are elemente serioase şi este susţinută de o practică profesorală evidentă.

Metoda utilizată gradează ştiinţific dificultăţile, greutatea de prim ordin rămînînd cea din totdeauna, transcrierea, momentul corelării audiţiei cu grafia sunetului muzical. Aici, ne nedumereşte un procedeu pe care l-am remarcat şi în *Metodica predării muzicii* de Ana Motora-Ionescu, Elena Tudorie şi Anton Scornea (apărută în 1965) şi anume: învăţarea şi fixarea duratelor prin înlocuirea, pe o perioadă destul de lungă, a denumirii de optime şi pătrime cu denumirea de « iute » şi, respectiv, « pas». Această experienţă ni se pare empirică şi nerealistă pentru că: în mod practic aceste silabe nu înlocuiesc duratele cantitativ (doimea şi pătrimea sînt înlocuite de o singură silabă) şi nici calitativ (« iute » este perceput în mod diferit de temperamente diferite, « pas »-ul se schimbă de la un subiect la altul.)

Munca pentru însuşirea duratelor ţine de legi ale exerciţiului mental. Profesorul de muzică poate să apeleze direct la puterea de abstractizare a minţii copilului, deoarece el percepe la acea vîrstă unitatea şi jumătatea. În matematică teoremele se construiesc pe baza celor vechi. Şi în muzică se pot obţine noţiuni noi din altele cunoscute. Valorile muzicale raportate între ele (fără amestecuri laterale care prelungesc starea de inhibiţie în faţa scrisului lor) rămîn mai uşor şi mai real în mintea copilului, conturînd de la bun început în conştiinţa sa un domeniu de cunoaştere de sine stătător care este muzica.

Traian Mîrza, în *Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc* (p. 81—109), deschide o problemă de construcţie a melodiilor de structură monodică şi anume « schimbarea caracteristicilor modale din cadenţa finală » în cîntecul popular românesc. O astfel de dezbatere ni se pare interesantă ca atare, dar şi pentru implicaţiile de ordin mai general pe care le poate avea. De altfel, în concluziile lucrării, autorul atrage atenţia asupra importanţei teoretice şi practice rezultate din remarcarea unui astfel de fenomen: această particularitate — observată pînă acum, sporadic, de puţini cercetători — se manifestă şi în folclorul altor popoare, părînd a avea o origine străveche; detectarea acestor schimbări modale duc, în cazul armonizării melodiilor în care apar, la relaţii armonice noi etc.

În funcţie de acordul la care pot cădea folcloriştii în ceea ce priveşte sistemul unitar de notare a finalei, tabloul cadenţelor finale — rezultat al cercetărilor întreprinse de Traian Mîrza — poate fi completat.

O scurtă schiţă a istoriei muzicii de orgă de pe teritoriul României, prezentată cu scrupuloasă precizie, dar şi cu un accentuat spirit de sinteză, ne oferă Victor Bickerich în *Muzica de orgă în România* (p. 209—227).

Această istorie începe în secolul al XV-lea, de cînd avem cele mai vechi date scrise cu privire la organiştii din Transilvania, dar este de bănuit că începuturile trebuie căutate încă înaintea acestor menţiuni documentare. Într-adevăr, ceea ce este tot atît de interesant ca numele *organiştilor*, de la acel Johannes Teutonicus amintit la Feldioara în 1429, la Hieronymus Ostermayer, Michael Hermann, Gabriel Reilich, Petrus Schimert elev al lui J. S. Bach etc., a căror listă poate fi — de la o anumită epocă înainte — relativ uşor şi destul de complet reconstituită, este cunoaşterea *manuscriselor* care cuprind piese pentru orgă, compoziţii autohtone sau străine — ca, de pildă, tabulatura de orgă a lui Daniel Croner (1656—1740) sau lucrările lui Hermann Bönicke (1821—1879), apreciat de Liszt

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi cunoscut de Johannes Brahms şi Joseph Joachim care au concertat la Sibiu datorită iniţiativei sale —, precum şi cunoaşterea *instrumentelor* care au fost folosite de-a lungul timpului. Construcţia, înfăţişarea şi sonoritatea orgilor vechi din secolele al XV-lea şi al XVI-lea ne sînt în mare măsură necunoscute, dar din secolul al XVII-lea şi următoarele avem la dispoziţie nu numai date concrete, ci şi o bună parte din instrumente. Autorul are grijă să ne semnaleze, de altfel, şi prefacerile şi reconstituirile pe care le-au suferit unele dintre aceste instrumente. Cunoaştem astfel, chiar şi prin fotografiile care însoţesc textul, orgile din Rupea şi Rîşnov, cele din Bistriţa, Mediaş, Sibiu şi Codlea, orga mare şi cea mică de la Sighişoara, orga catedralei şi orga bisericii reformate din Cluj, orga Bisericii Negre din Braşov şi orgile de concert din Bucureşti — cea din sala Ateneului şi cea a Radioteleviziunii.

Este important faptul că studiul nu se limitează numai la aspectul istoric (arhivistic-documentar sau arheologic-muzical), ci este întregit şi de consideraţii asupra situaţiei actuale a muzicii de orgă din România, menţionîndu-se atît principalele instrumente — printre care cele instalate în sălile de concert — şi interpreţii care s-au făcut remarcaţi, cît şi unele aspecte ale creaţiei de orgă (pînă în anul 1962).

În domeniul istoriografiei muzicale româneşti au apărut în ultimii ani lucrări monografice care pot contribui în mare măsură la realizarea unei istorii a muzicii româneşti. Despre Alexandru Flechtenmacher s-au scris cîteva studii de sinteză privind biografia şi creaţia sa. Articolul lui Dan Smântânescu, *Noi contribuţii la biografia lui Alexandru Flechtenmacher* (p. 159—189), punctînd evenimentele mai importante din viaţa compozitorului, se înscrie în primul rînd pe linia completării de date. Ineditul îmbracă aici două aspecte: 1) începuturile şcolii muzicale în România şi activitatea lui Al. Flechtenmacher şi 2) date privind familia compozitorului.

O bună parte din documentele prezentate se găsesc în arhiva Muzeului Conservatorului «Ciprian Porumbescu». Printre ele remarcăm corespondenţa dintre compozitor şi fiica sa, o scrisoare a lui Constantin Dimitrescu şi actul de naştere al lui Alexandru Flechtenmacher. Cît priveşte documentele extrase din Arhivele statului din Bucureşti, acestea, în parte, erau deja cunoscute prin intermediul articolului publicat de Lelia Nădejde în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 4, nr. 3—4, 1957. Regretăm că autorul contribuţiilor de care ne ocupăm n-a cunoscut publicaţia, întrucît pe această cale s-a făcut exprimată şi opinia lui Al. Flechtenmacher cu privire la muzica bisericească «orientală». În studiul citat (p. 277) este redat un procesverbal semnat de Flechtenmacher (în anul 1865), în care se declară: «Observînd şi convingîndu-ne despre modul cum biserica română se poate servi de cînturile sale, am văzut că numaidecît îi trebuieşte muzica armonizată, dar tot asemenea ne-am convins că biserica nu poate, ci îi trebuieşte neapărat şi melodiile original-tradiţionale conservate de strămunii noştri, fapt urmat de toate riturile. . .» Este gîndirea care, două decenii mai tîrziu, l-a însufleţit pe D.G. Kiriac în a-şi scrie *Liturghia psaltică* şi, mai aproape de noi, pe Paul Constantinescu în creaţia de acelaşi gen. Cu atît mai importantă pentru acele vremi apare poziţia lui Flechtenmacher care, deşi străin de origine, se ridică deasupra mentalităţii de supunere în faţa artei apusene, de necunoaştere şi negare a tradiţiei muzicii bisericii române. De aceea ne-a surprins interpretarea cu totul opusă a prof. Dan Smântânescu (p. 175).

Documentele de familie (precizări asupra originii compozitorului, întîmplări legate de viaţa copiilor săi, arborele genealogic al familiei) oferă un material de un caracter epic pronunţat, cu unele alunecări sentimentale. Totuşi este un merit al autorului că păstrează un ton reţinut, ceea ce îi permite, în final, să înfăţişeze o stare de lucruri cu care generaţia de muzicieni a lui Flechtenmacher a avut de luptat.

Portretul monografic *Constanţa Erbiceanu* de Theodor Bălan (p. 133—159) se adresează unui cerc mai larg de specialişti: muzicologi, pedagogi şi pianişti. Personalitatea profesoarei, care a format o puternică ramură a şcolii româneşti de pian, necesită o cunoaştere deplină. Articolul de faţă reprezintă un promiţător debut. Aici informaţia cuprinde toate domeniile de manifestare începînd cu anii de studiu, interpretările pianistice şi principiile pedagogice, parcurgîndu-se, totodată, evenimentele biografice importante. Este deosebit de preţioasă ilustrarea articolului cu fragmente din caietele pe care artista şi-a notat, de-a lungul vieţii, observaţiile. Am dori publicarea integrală a acestor documente, ele suscitînd interesul şi pentru remarcile directe asupra interpretărilor unor pianişti de mult dispăruţi şi a căror artă nu mai poate fi cunoscută nici prin intermediul discului.

Valoarea principiilor de interpretare şi pedagogie muzicală, denotînd inteligenţa, sensibilitatea şi cultura Constanţei Erbiceanu, poate constitui obiectul unei analize dezvoltate într-un studiu viitor.

O aprofundată analiză muzicală prezintă în acest volum Pascal Bentoiu în studiul *Mihail Jora* (p. 109—133). Autorul îşi propune să definească o fizionomie de creator cu nuanţele cele mai fireşti care-i fixează «autonomia». Meşteşugul şi substanţa muzicii reies în cadrul analizei prin relevarea permanentă a proprietăţilor esenţiale, permiţîndu-i astfel autorului să sintetizeze trăsăturile definitorii ale compozitorului. Denumindu-le «chestiuni de structură», P. Bentoiu descoperă în stilul joresc amănuntele de predilecţie ale gîndirii sale melodice —armonice—ritmice. Aspectele tipologice la care se referă autorul evidenţiază un «anume timp obiectiv pentru ca urechea să sesizeze complexul armonic, iar rezolvarea să devină necesară» (p. 113).

Precizarea de la început a scopului urmărit şi stilul literar clar al expunerii — caracteristică particulară a autorului lucrării —, cît şi personalitatea complexă a lui Mihail Jora fac pasionantă lectura acestui studiu care, prin genul său, ar fi putut să fie arid.

★

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tripticul enescian pe care îl cuprinde volumul întruneşte două studii analitice asupra a două opere fundamentale şi oarecum paralele în creaţia lui Enescu, *Sonata a III-a în caracter popular românesc* şi *Oedip*, precum şi analiza unei laturi a creaţiei maestrului, limbajul instrumental, în trăsăturile sale esenţiale de ordin stilistic şi estetic în general. Ne referim la contribuţiile competente ale prof. Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma şi Clemansa Liliana Firca.

Tudor Ciortea se ocupă de *Sonata a III-a pentru pian şi vioară de George Enescu* (p. 3—22). Plecînd de la caracterizarea acestei opere a lui Enescu ca « cea mai importantă lucrare de muzică de cameră de la noi şi una din cele mai valoroase compoziţii similare, cu conţinut popular, din literatura muzicală modernă », prof. Tudor Ciortea se angajează să justifice şi să demonstreze această constatare, întemeind-o pe o riguroasă şi amplă — deşi ne asigură că nu e şi « exhaustivă » — analiză a ei, care dovedeşte şi deosebită originalitate. Această originalitate se manifestă atît în conţinutul emoţional, cît şi în stilul lucrării, pe care însuşi compozitorul l-a definit ca fiind de « caracter popular românesc ». Caracterul ei popular este de fapt un caracter lăutăresc (cu scări cromatice, bogăţie melismatică, tehnică de taraf lăutăresc ş.a.), dar pe care Enescu reuşeşte să le ridice la nivelul limbajului muzical universal, « durînd, din materia primă a viersului cizelat pe esenţe, monumentalitatea unui stil nou ».

Scrisă într-o gamă populară (mod de *la*) cromatizată, *Sonata* vădeşte — prin intermediul meterhanelelor turceşti sau pe calea muzicii psaltice — influenţe orientale înrudite cu modurile cromatice indiene (*raga*) şi persano-arabe (*makam*); de aici, ca şi în *Oedip*, necesitatea unei notaţii speciale pentru sferturile şi treisferturile de ton cu care urechea compozitorului era familiarizată încă din copilărie. Ciortea apreciază meritul lui Enescu nu numai în alegerea acestor scări cromatice, dar şi în felul specific în care le armonizează, prin alunecări ale centrului tonal, prin stări de plutire şi indecizie tonală sau prin adevărate cazuri de bitonalism. La acestea se adaugă isonurile cu efecte armonice neaşteptate, totul înscriindu-se însă pe linia dezvoltării sănătoase a practicii lăutăreşti de taraf.

Substanţa melodică şi armonică populară nu mai este tratată însă, în această lucrare, în manieră rapsodică, aşa cum procedase Enescu în primele sale opuri. În cadrul analizei strînse pe care o întreprinde, Ciortea demonstrează că prima mişcare a acestei lucrări se încadrează în forma precisă de *sonată*, şi această construcţie se realizează fără nici un prejudiciu pentru materia sonoră, care-şi păstrează întreg fondul specific expresiv al muzicii populare româneşti. În timp ce mişcarea a doua a *Sonatei* este un *cîntec lung* amplu dezvoltat, deci un gen specific românesc, care-şi dovedeşte însă posibilităţile de încadrare în forme universale, cea de a treia mişcare este *rondo* tipic, care se construieşte pe un refren ce aminteşte, prin factura sa ritmică, *jocurile ursăreşti* din Moldova de nord (fără a fi însă, nici de data aceasta, un citat folcloric) şi care este încununat, la ultima reluare a refrenului, de o serie de variaţiuni magistrale.

Tudor Ciortea caută să definească şi procedeele lui Enescu în această *Sonată*: este vorba de principiul creşterii interioare a substanţei muzicale, pe calea transformării continue a celulelor motivice, combinate cu arta variaţiunilor melodice, în sensul heterofoniei vechi, bătrîneşti, folosită încă în muzica populară românească.

Nu se poate să nu fim, deci, întrutotul de acord cu concluziile lui Ciortea, care consideră *Sonata* drept un strălucit exemplu (chiar şi împotriva unor teze exprimate de Enescu însuşi) al faptului că folosirea folclorului românesc în muzica cultă nu este limitată la formula rapsodică, care rămîne numai o « treaptă necesară pe linia evoluţiei » şi că intonaţia populară este plină de mari posibilităţi de dezvoltare, integrîndu-se astfel, cu această lucrare, în formele cele mai ample ale muzicii universale.

Într-un studiu amplu, intitulat *Leit-motivele tragediei lirice Oedip* (p. 23—57), Octavian Lazăr Cosma prefigurează lucrarea sa de bază, « *Oedip*»-*ul enescian* (Editura muzicală, 1967), investigînd în şantierul enescian modalităţile şi procedeele care caracterizează unica « operă » a maestrului Enescu.

El stabileşte dintru început că *Oedip* face parte din acel tip de operă care se dezvoltă cu o acţiune neîntreruptă, pe baza unei gîndiri simfonice care asigură unitatea şi integritatea compoziţională. Într-o asemenea concepţie, structura muzicală este în plină dependenţă de fondul de idei, de suportul dramatic, şi va fi cu atît mai plină, mai densă, cu cît acest suport va fi mai puternic. Nu este, deci, lipsit de interes să constatăm că « tragedia lirică enesciană este clădită pe un dublu conflict », cu interferenţele şi interacţiunile corespunzătoare: încleştarea omului cu destinul, pe de o parte, tragedia interioară a lui Oedip, pe de altă parte.

Din raţiuni de ordin dramaturgic şi muzical, de exprimare a caracterelor personajelor şi a planurilor acţiunii, compozitorul caută echivalente muzicale care se concretizează « în sfere intonaţionale, în scări ce grupează serii de sunete, în teme distinctive ». Este vorba de adevărate simboluri muzicale, materializări muzicale sistematice ale unor idei. Sînt acele *leitmotive* enesciene, a căror funcţie este apropiată de concepţia wagneriană (de care Enescu a fost atît de pătruns, mai cu seamă în tinereţea sa), deşi în opera lui Enescu numărul şi frecvenţa lor sînt mult mai reduse decît în partiturile lui Wagner; în concepţia enesciană, leitmotivele sînt idei muzicale concentrate, cu fizionomie melodică proprie, cu structură armonică distinctă, cu un anume colorit timbral.

Avînd funcţia de a crea « asociaţii conştiente între imaginea analitică şi cea vizuală », leitmotivele enesciene nu se referă concret la anume fenomene sonore obiective, ci sînt în general elaborate abstracte şi generalizatoare, procedee care, alături de alte procedee tipice (modulaţiile, construcţiile arhitectonice etc.), « asigură oglindirea muzicală a fabulei scenice ». Leitmotivele înnoiesc discursul muzical, generînd noi teme, justificînd acţiunea prin mutaţii sonore care conduc la noi idei muzicale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau chiar la noi leitmotive. Ele sînt deci un factor de progresie dramatică, intensificînd gradat discursul.

Studiul lui Octavian Lazăr Cosma urmăreşte analitic procesul de formare şi dezvoltare a leitmotivelor dintr-o celulă generatoare, sistem care asigură unitatea în diversitatea înlănţuirilor tematice în permanentă stare de prefigurare, de îndepărtare şi de regăsire, după rolul funcţional pe care materia sonoră îl dobîndeşte în diferitele momente ale operei. Este deosebit de interesantă observaţia că la Enescu, de cele mai multe ori, sensul leitmotivelor este dedublat, semnificînd atît noţiunea generalizată — de exemplu, omul —, cît şi ipostazele ei concrete, de exemplu diverse personaje (Oedip, Antigona, Laios etc). Ele pot, de asemenea, să fie grupate în categorii opuse dramaturgic. Astfel, Cosma distinge (şi caracterizează) în primul rînd leitmotivele eroului titular şi ale personajelor legate de acesta: leitmotivul lui Oedip — al omului în luptă cu forţele supranaturale, subsumînd şi motivul victoriei omului —, care fusese semnalat de Lucian Voiculescu în *George Enescu şi opera sa « Oedip »* (E.S.P.L.A. 1956); apoi leitmotivul Iocastei, al incestului, cel al lui Laios, al paricidului, al Antigonei, al lui Creon. Pe de altă parte, intervin simbolurile muzicale ale grupului advers: leitmotivul destinului — în jurul căruia gravitează celelalte elemente sonore ale tragediei lirice; cel al Sfinxului, cel al bătrînului Tiresias, motivul victoriei, al jertfei destinului. Sînt de urmărit, apoi, celelalte leitmotive, care constituie cadrul desfăşurării dramatice: justificarea, martorii (ciobanul, păstorii, războinicii tebani, femeile tebane), Eumenidele, cetăţile antice (Teba, Corint, Atena) etc. Şi toate acestea cu relaţiile, transformările, semnificaţiile lor secundare.

La finele întregului travaliu analitic pe care-l dezvoltă, Cosma subliniază enorma potenţialitate simfonică a concepţiei leitmotivice a lui Enescu, care a ştiut să găsească un drum propriu şi viguros, fără a pastişa pe Wagner şi fără a adopta poziţii insuficient de consecvente, ca Debussy, sau apriorice, ca Schönberg.

Implicaţii estetice şi de stil ale limbajului instrumental în creaţia lui George Enescu (p. 59—79) este titlul contribuţiei adusă de Clemansa Liliana Firca la cunoaşterea muzicii lui Enescu. Autoarea porneşte de la acea trăsătură stilistică proprie universului estetic al lui Enescu, care este spiritul de sinteză şi de omogenizare a « elementelor esenţial diferite », de coexistenţă şi aducere la un « numitor expresiv comun » a diferitelor componente ale limbajului expresiv, ceea ce explică de ce nici una din aceste componente nu dobîndeşte în creaţia enesciană o situaţie ascendentă faţă de celelalte. S-ar putea afirma deci că *echilibrul* este caracteristica stilului şi în general a esteticii lui George Enescu, aşa cum coloritul armonic îl caracterizează pe Prokofiev, virtuozităţile orchestrale pe Stravinski, linearismul polifonic pe Hindemith, sau ostentaţia ritmică pe Honegger, Bartók ori Şostakovici.

Pe această bază autoarea ne demonstrează echilibrul limbajului instrumental enescian, care se înscrie în aceeaşi concepţie. Expunerea este punctată de referiri la operele lui George Enescu, din care se desprinde şi evoluţia atitudinii şi soluţiilor lui de stil, de la primele sale opere în care se constată preocupări de detaşare solistică-concertantă a instrumentelor sau procedee coloristice de efect captivant, ca în lucrările cu caracter evocator sau programatic, spre operele maturităţii şi spre ultimele sale creaţii, în care predomină o tratare « nespecifică » a instrumentelor, ca efect al polifonizării intense a discursului muzical, ca un corolar al interiorizării care distinge această epocă a creaţiei enesciene. Nici un moment, — nici măcar cu privire la « caracterul lăutăresc » al tratării instrumentale în anume zone ale creaţiei lui Enescu — însă, nu se recurge la generalizări pripite, ci se conturează cu minuţiozitate şi nuanţat excepţiile, diferenţele, stadiile, urmărindu-se în acest fel corelaţia, specifică laboratorului enescian, dintre problematica instrumentală şi cea a creaţiei în general.

★

După cum este de remarcat, diversitatea tematică, metodologică şi de prezentare a materialelor atît de diferite pe care le cuprinde acest volum nu împiedică nici consultarea lor cu eficacitate, nici desprinderea unor anumite concluzii asupra stadiului îmbucurător al literaturii muzicologice româneşti. Continuarea colecţiei, publicarea în volumele viitoare a unor noi studii, gruparea lor după criterii tematice sau de altă natură explicită — pentru uşurinţa referirii — va aduce desigur un real folos ştiinţei şi muzicii româneşti.

LUCIA ALEXANDRESCU şi MIRCEA VOICANA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C Ă R Ţ I — R E V I S T E

Mihail Jora, *Momente muzicale*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1968, 304 p. Este titlul sub care au apărut înmănunchiate contribuţiile în critica muzicală dintre anii 1937 şi 1941 (publicate în ziarul *Timpul*) ale distinsului compozitor şi academician. Volumul, cuprinzînd încă o *Addenda* alcătuită din texte critice izolate ale aceluiaşi autor, face dovada unei personalităţi critice marcante, atît prin participarea promptă la evenimentele vieţii muzicale a epocii, cît şi prin acuitatea observaţiei şi vioiciunea polemică a tonului.

★

Romeo Alexandrescu, *Fauré*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1968. După *Debussy* şi *Ravel* de acelaşi autor, dînd expresie unor predilecţii ale acestuia, prezenta lucrare vine să întregească galeria compozitorilor francezi ce au ilustrat (sau premers) impresionismul.

★

Viorel Cosma, *Filarmonica « George Enescu » din Bucureşti*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1968, 312 p. — volum omagial, apărut cu prilejul centenarului Filarmonicii « George Enescu ». Lucrarea, cu o solidă bază documentară, constituie din acest punct de vedere un instrument de lucru util în cercetarea muzicologică.

★

Victor Giuleanu, *Ritmul muzical I*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1968, iniţiază tratarea « in extenso » a unui vast capitol al teoriei muzicii.

★

Ana Frost, *Ion Vasilescu*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1968, — prezentare monografică a personalităţii « clasicului »muzicii uşoare româneşti.

★

Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1968, — culegere de folclor.

CLEMANSA FIRCA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. +17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea**, 1963, 541 p. +8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea**, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani**, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania**,

bum întocmit de acad. G. Oprescu
de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23
0 lei.
prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961,

ator. Album întocmit şi cu o prefaţă
1961, 31 p. +257 reproduceri, 60 lei.
al monumentelor feudale din Bucu-
) lei.
sculptura romanică în Panonia medie-

I, De la începuturi pînă la 1848, 1965,

STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta**
şi Muscel, 1967, 278 p. +5 pl., 40 lei.
18 p., 32 lei.

ERATĂ

Pag.	rîndul:	în loc de:	se va citi:
19	6 de sus	Puccini	Piccinni
105	nota 1; 1 şi 3 de jos	1932 — 1933	1933 — 1934
115	5 de jos	(1882 — 1966),	(1882),

Studii şi cercetări de istoria artei, seria Teatru, muzică, cinematografie, nr. 1/1969

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 16, NR. 1, P. 1—132, BUCUREŞTI, 1969.
Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ" Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. +17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea**, 1963, 541 p. +8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea**, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani**, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31,70 lei.

* * * **Ştefan Popescu — desenator.** Album întocmit de acad. G. Oprescu şi Mircea Popescu. Prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

* * * **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani**, 1961, 610 p. +8 pl., 93,50 lei.

* * * **Jean Alexandru Steriadi — desenator.** Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. +257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul biografic al monumentelor feudale din Bucureşti**, 1961, 364, p., 35,60 lei.

VIRGIL VĂTĂŞIANU, **Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală**, 1966, 150 p., 28 lei.

* * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, **De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p. +3 pl., 48 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, 1967, 278 p. +5 pl., 40 lei.

BARBU BREZIANU, **Tonitza**, 1967, 218 p., 32 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 16, NR. 1, P. 1—132, BUCUREŞTI, 1969.
Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ" Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 25

43886

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro